

L. eleg. g.

17

me

L. decy. y. 17 me

Backhaus.

<36611678550015



<36611678550015

Bayer. Staatsbibliothek

MD

Das Wesen des Humors.

Eine Untersuchung

von

Wilhelm Emanuel Backhaus.

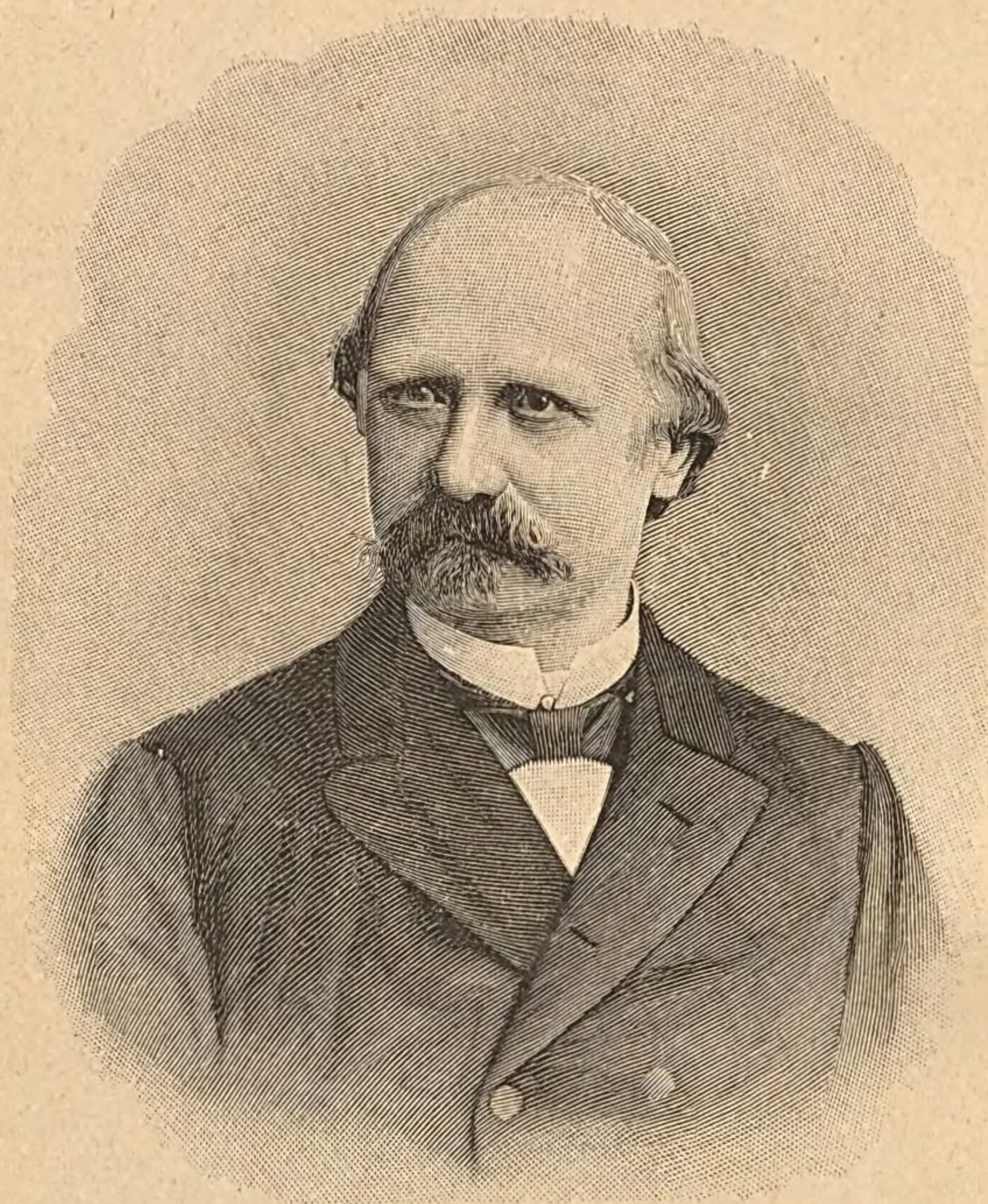
Mit dem Bildnisse des Verfassers.



Leipzig,
Verlag von Wilhelm Friedrich.
1894.

Fl.
31/50

2010



Wm. Lm. Leach^{sr}.

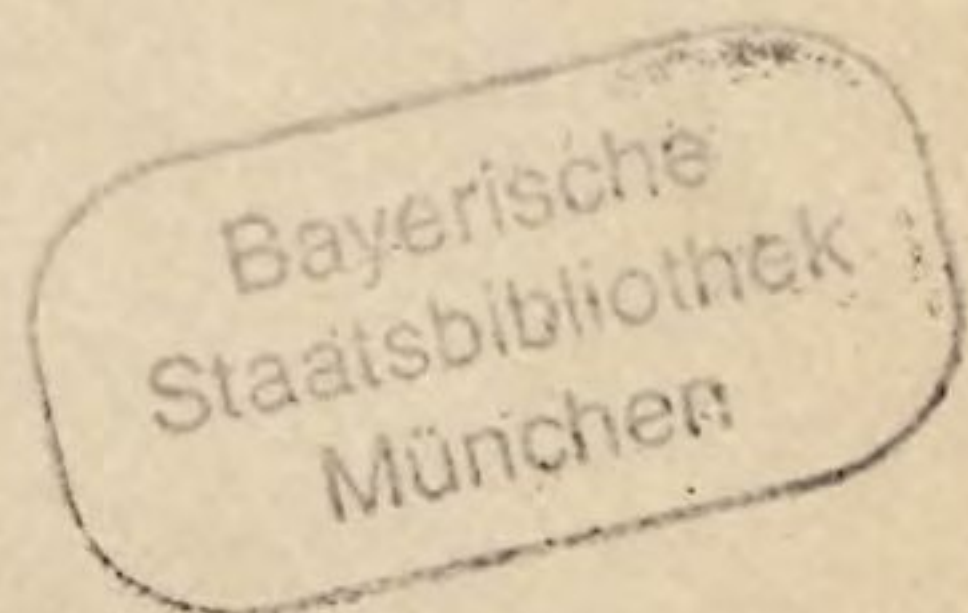
Das Wesen des Humors.

~~~~~  
Eine Untersuchung

von

**Wilhelm Emanuel Backhaus.**

Mit dem Bildnisse des Verfassers.



**Leipzig,**  
Verlag von Wilhelm Friedrich.  
*1894.*



# Das Wesen des Humors.

Eine Untersuchung

von

Wilhelm Emanuel Bachhaus.

Alle Rechte vorbehalten.



Leipzig.

Verlag von Wilhelm Friedländer.

1894.



## Inhalts-Verzeichnis.

---

|                                                        |     |
|--------------------------------------------------------|-----|
| Einleitung . . . . .                                   | 1   |
| I. Die geschichtliche Entwicklung des Humorbegriffes . | 14  |
| II. Der Humor als Kunstprinzip . . . . .               | 93  |
| III. Der Geist des Humors in der Sprache . . . . .     | 164 |
| Schlusswort . . . . .                                  | 205 |

---



## Inhalts-Verzeichnis

|                                |   |
|--------------------------------|---|
| I. Einleitung                  | 1 |
| II. Die Geschichte der Botanik | 2 |
| III. Die Pflanzenwelt          | 3 |
| IV. Die Tierwelt               | 4 |
| V. Die Mineralwelt             | 5 |



## Einleitung.

---

Wenn der menschliche Geist in die geheimnisvollen Tiefen des Kosmos sich versenkt und sich eifrig bemüht, die Erscheinungen und Einrichtungen desselben, sowie die Kräfte und Gesetze, auf welche jene gegründet sind, an der Hand wissenschaftlicher Erkenntnis sich vorzustellen und zu erklären, so offenbart sich seinem Schauen und Denken die gewisse Wahrheit, dass alles im Weltganzen zwar unendlich verschieden, aber doch auch alles in seinem tiefsten Grunde eins ist; dass zwar alles in Gegensätzen auseinander strebt, aber alles auch zugleich von einer gewaltigen Kraft organisch zusammengehalten wird. Er erkennt, dass die Mannigfaltigkeit, sowie die — trotz inniger Wahlverwandtschaft — scheinbar unversöhnliche Gegensätzlichkeit der Weltdinge, ohne das unablässige Streben der Weltkräfte, die gleichfalls unablässig sich bekämpfenden Gegensätze auszugleichen, mithin ohne die thatsächliche Einheitlichkeit der Dinge, schlechterdings unmöglich sein würde; und umgekehrt, dass die Einheit alles Seins und Werdens, sowie die Harmonie der kosmischen Gewalten nur auf der Grundlage einer unermesslichen Mannigfaltigkeit und steten Veränderlichkeit der individuellen Erscheinungen, als der Träger der Weltkräfte, gedacht werden kann. Es ist deswegen wohl als zweifellos anzunehmen, dass die Einheitlichkeit der Weltdinge, sowie der Zusammen-



klang der diametral wirkenden Einzelkräfte, dem menschlichen Intellekt nicht vorstellbar sein würden, wenn es ihm versagt wäre, der Verschiedenheit aller Einzelgestaltungen und des Widerstreits der gleichwohl gemeinsam wirkenden Kräfte, sich bewusst zu werden. Wenn ein alter griechischer Philosoph den Krieg, d. h. die kontinuierliche Geltendmachung von Gegensätzen in der Natur, den Vater der Weltdinge nannte, die Welt aber schon als ein einheitliches Ganzes ahnungsvoll schaute, so schwebte ihm ein der Weltordnung zum Grunde liegendes Prinzip vor, kraft dessen diese Ordnung trotz des unaufhörlichen Krieges der kosmischen Dinge ermöglicht und dauernd erhalten wird. Und wahrlich, man muss bewundernd bekennen, dass gerade darum, weil die Einheit eines Ganzen nicht sein könnte, wenn es nicht in lauter Einzelheiten sich aufbaute und nicht alle diese Einzelteile unter einander verschieden wären, auch die Gegensätze in der Natur sich nicht geltend machen könnten, wenn nicht eine Weltkraft ununterbrochen wirksam wäre, durch welche ihre Ausgleichung bewerkstelligt wird. „Der Ursprung und das Ende alles geteilten Seins ist Einheit,“ sagt Wilhelm von Humboldt in seiner Abhandlung über den Dualis.

Dieses alleinigende und harmonisierende Weltprinzip sind keinesweges die göttlichen Ideen des Platon, welche, als die Urbilder aller Erscheinungen, die Wesensgrundlage der Weltdinge bilden, und im Gegensatz zu den stets veränderlichen Erscheinungen, unwandelbar sind, und deswegen nie werden noch vergehen. Es ist auch nicht die „schaffende Natur“ die den Dingen innewohnende Ursache der Welt und mithin nicht die welteine Substanz des Spinoza, die er Deus und dessen Natur er absolut nennt, da „nichts existiert, was nicht die Natur oder das Wesen Gottes ausdrückt;“ denn diese Substanz kann nur Materie sein, weil sie alle diejenigen Attribute besitzt, welche der Philosoph ihr beilegt: sie ist ewig, eine einzige, als solche für sich bestehend, sie ist auch ausge-



dehnt und denkend, zwei Eigenschaften, die er für gleichbedeutend erklärt. Ebenso wenig kann das Kantische „Ding an sich“ jenes Prinzip sein, weil es sich als völlig unabhängig von aller Erscheinung darstellt, die uns umgebende Welt aber nur als Erscheinung auf uns wirkt, und es daher nicht bedingt ist, weder durch Zeit noch Raum, noch Kausalität, noch durch andere Formen unserer Erkenntnis. „Das Ding an sich“ ist das wahrhaft Seiende, das wesentlich Reale, das einzig unveränderlich Wirkliche, und darum hat es von der Vorstellung, welche der Mensch sich von der ihm erscheinenden Welt macht, ein durchaus unterschiedliches und selbstständiges Dasein und folglich auch keine Materialität, wiewohl es als ein an sich selbst Seiendes allen Erscheinungen zum Grunde liegt. Jenes Weltprinzip kann auch nicht gleichbedeutend sein mit dem Schopenhauerschen „Willen zum Leben“, welcher in veränderter Denkform doch nichts anderes, als das „Ding an sich“, und insofern er Erscheinung d. h. Vorstellung, geworden, den Ideen des Plato verwandt ist. Der Standpunkt Kants wird nur soweit verlassen, als Schopenhauer nicht von dem ausgeht, was vorgestellt wird, also den blossen Erscheinungen, sondern von dem, was wirklich vorstellt, d. h. dem Kern und Wesen der Dinge. Das Ding an sich wird zum Wesen aller Dinge an sich selbst, und dieses Wesen, die *natura naturans* des Spinoza, ist der Wille, das eigentlich Ursprüngliche, das Wirkliche, das Wesentliche und jeder Erklärung zum Grunde Liegende. „Die Wurzel meiner Philosophie“, sagt Schopenhauer selbst, „liegt in der Kantischen, und hauptsächlich darin, dass, so oft Kant ein Mal mit dem Ding an sich etwas näher ans Licht tritt, es allemal als Wille durch seinen Schleier hervorsieht. Meine Philosophie ist nur das Zuendedenken der seinigen.“ Auch Schelling hatte gesagt: „Wollen ist Ursein“, gleichwie dem Platon die Ideen „das Lebenseiende“ waren. Schon der Dichter der Genesis führt die Schöpfung aller Dinge auf einen einzigen Willen zurück, wie es auch die Verfasser der



Religionsbücher der alten Indier thun. Aber auch die Lehre Schellings, wonach das Reale, die bewusstlos schaffende Natur, und das Ideale, die bewusst schaffende Geisteswelt, in den Erscheinungen der Welt völlig eins sind als Idee des Absoluten, betrifft nicht das Weltprinzip, von welchem wir in unserer Untersuchung ausgehen. Von einem Absolutum, als dem eigentlich Ursprünglichen und Wesenhaften der Welt, zu reden, ist ein Schluss, dem die Prämisse fehlt und der nichts weniger, als die Erbringung eines kosmologischen Beweises, oder die Darlegung eines denkbaren Weltprinzips ist. Ein absolutes und absolut notwendiges Wesen ist weder zu denken, noch weniger zu beweisen. Denn wenn wir den Begriff des Absoluten in eine Persönlichkeit verwandeln und diese Persönlichkeit Gott nennen, „den Schöpfer Himmels und der Erde,“ oder auch Gott, als den sich selbst erzeugten allherrschenden Weltgeist uns denken, so wird uns sofort klar, dass ein solcher Gott das Absolute nicht ist und nicht sein kann, da er ja dann an seine eigenen Gesetze, auf denen der Bestand und die Ordnung des Weltganzen beruht, gebunden wäre und also keineswegs einen absoluten Willen haben könnte. So musste denn der Identitätsphilosoph von seinem Spinozismus — denn, ob ich sage, die Welt ist Gott, oder ob ich sage, die absolute Idee ist die Welt, ist inhaltlich das nämliche — auf jenen gemeinen Deismus zurückkommen der ihn zwang, mit seinem Weltabsolutum und seiner Einerleiheitslehre über die Welt hinauszuflehen um den als Welt-Gott entthronten Deus ausserhalb der Welt als allregierende Persönlichkeit auferstehen zu lassen. Wie am Ende der Schöpfungsgeschichte die Menschwerdung vorgeführt wird, so stellt sich ihm im Verlaufe der Entwicklung des Geistes die Gottwerdung dar; denn erst „an deren Ende wird Gott sein.“ Das ist die letzte kümmerliche Frucht seiner Identitätslehre!

Von den bekanntesten philosophischen Systemen, deren Hauptessenz zu berühren war und noch zu berühren ist, sind diejenigen Grundanschauungen dem von mir darzulegenden Prinzip



am meisten verwandt, welche dem System des Leibniz eigentümlich sind. Leibniz nimmt zwar auch noch, wie Kartesius, zwei von Gott geschaffene Substanzen als das ewig Seiende an; er nennt sie aber nicht, wie dieser, Denken und Ausdehnung, und glaubt auch nicht, dass die Geistes- und Körperwelt derartig auf einander einwirken können, dass jede Substanz in der andern die ihrer Natur entsprechenden Aktionen hervorruft; sie sind vielmehr die Körperwelt und die Welt seiner Monaden, von denen keine auf die andere wirken kann, weil sie völlig unabhängig von einander sind. Dennoch hat die Körperwelt, welche auch bloß Erscheinung ist, als Realität jene einfachen Substanzen, die Monaden, zur Grundlage, und die Übereinstimmung zwischen diesen und jener wird aus innerer, vorherbestimmter und unabänderlicher Nötigung durch Zentralmonaden, bewirkt, weshalb bekanntlich das System den Namen „prästabilierte Harmonie“ erhalten hat. Die Bedeutung dieser Lehre liegt nun wesentlich darin, dass Leibniz, indem er eine von Gott ursprünglich ausgehende Zusammenstimmung aller Weltdinge in ihren Veränderungen und Entwicklungen annimmt, an die Stelle bloß mechanischer Kräfte freithätige, aus sich selbst schaffende Kräfte setzte, und somit dem Geiste und der Materie ein und das nämliche Prinzip zum Grunde legte, wodurch er die Einheit der Weltdinge trotz ihrer Verschiedenheit bewies, sowie das in ihm waltende Grundgesetz erkannte, kraft dessen sie einander anziehen und sich, ungeachtet der in ihnen wirkenden Gegensätze, zu versöhnen die innere Nötigung haben. Erweitern wir den Begriff der Zentralmonadeseelen zur Weltseele, welche mit der gesamten Körperwelt zu einem unzerstörbaren Einssein verbunden ist, so führt uns die dialektisch-logische Bewegung über das unhaltbare „Die Welt“, d. h. die Erscheinung der Dinge, ist Gott, und das sich widersprechende „Gott ist die Welt,“ d. h. Erscheinung, hinweg zu dem unwidersprechlichen: Idee und Erscheinung, Substanz und Materie, Geist und



*Supra* Körper, Wille und Vorstellung sind — eins und dasselbe: Alles in Allem.

Dass das Weltganze eine vollkommene Einheit bildet, ein Einziges ist, ist durch die grossen naturwissenschaftlichen Entdeckungen des 16. und 17. Jahrhunderts zur einleuchtenden Gewissheit erhoben. Vornehmlich ist diese Wahrheit bekanntlich auf physikomathematische Weise durch die Entdecker des Gravitationsgesetzes, Robert Hooke und Isaac Newton, erbracht worden. Nun verschwanden die aristotelischen „Götter“ und die „Intelligenzen“ der Scholastiker, welche die Planeten bisher gelenkt haben sollten; nun hörten diese auf, göttliche Wesen zu sein, als welche sie noch ein so grosser Denker wie Giordano Bruno gehalten hatte. Die Kraft, welche die Sterne bewegte und sie in strenger wunderbarer Ordnung um den Mittelpunkt ihres Systems, sowie um ihren eigenen Mittelpunkt kreisen liess, war als ein Weltgesetz erkannt worden. Nun bewegten die Planeten sich um ihre Sonnen, und die Sonnen sich um ihre Zentralsonnen und alle Zentralsonnen sich um eine einzige grosse Sonne. Die Welt war im Geiste nacherschaffen, und ihre Konstruktion erwies sich dergestalt vollkommen in ihrem ganzen Bau, so unfehlbar in ihren Funktionen, und in solchem Maasse als ein wundervolles Meisterwerk, dass Immanuel Kant und nach ihm besonders Laplace feststellen konnten, dass jeder Planet genau und einzig an der Stelle, wo er sich befindet, sich, den Keplerschen Gesetzen zufolge, mit der ihm eigenen Bewegungsgeschwindigkeit bewegen muss, wenn er nicht aus seiner ihm durch das Gesetz der Gravitation und der ihm entgegenwirkenden Zentrifugalkraft vorgeschriebenen Bahn weichen, d. h. entweder in die Sonne, seinen Schwer- und Mittelpunkt, fallen, oder in den Weltraum geschleudert werden soll. Hieraus darf gefolgert werden, so befremdlich und verwegen diese Folgerung Manchem auf den ersten Blick erscheinen mag, dass alle Planeten eines Sonnensystems ursprünglich Teile ihres Zentralkörpers, alle kleinen Zentral-



körper ursprünglich Teile grösserer Zentralkörper, und alle grossen Zentralkörper ursprünglich Teile eines einzigen selbstständigen, in sich selbst gegründeten, durch sich selbst und aus sich selbst bestehenden Sonnenzentrums waren, eines Zentrums von unerschöpflichem und unveränderlichem Licht und Leben, sowie nicht minder von unerschöpflicher und unveränderlicher Kraft und Bewegung.

Es ist als ausgemacht anzusehen, dass das von Newton zur Gewissheit und Vollendung erhobene Gravitationssystem den Menschen die Grundlagen des Weltbaues, und im Zusammenhange mit den von Kepler entdeckten Gesetzen planetarischer Bewegung, ein Lichtreich des Gedankens erschlossen hat, welches Alexander v. Humboldt ebenso schön wie tiefsinnig als „ein denkendes Erkennen der Natur“ bezeichnete. Durch dieses denkende Erkennen der Natur wird die wundervolle Thatsache erklärt und bezeugt, dass das Weltall ein einheitliches Ganzes ist, alle Weltdinge ihrem innersten Wesen nach einander verwandt sind, und bei aller ihrer menschlicher Vorstellung erscheinenden Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit nicht nur im Grunde zusammenstimmen, sondern auch durch ein einheitliches Band zusammengehalten werden. Hieraus folgt, dass die Ur und Grundkraft der Welt alle Dinge durchdringt, und alle Einzelercheinungen, wie unser Auge sie auch schauen mag, und so unendlich verschieden sie unter einander sind, als Teile und Abbilder des Weltganzen, allerdings mit dem Unterschiede betrachtet werden müssen, dass jedes einzelne Ganze als Erscheinung endlich und wechsellvoll und nur das lebensvolle Allsein der Dinge in seiner Gesamtkraft und Gesamtmaterie, d. h. das Wesen der Dinge, unveränderlich und mithin ewig ist. Freilich ist durch die Kenntnis des Grundgerüsts des Weltgebäudes die wirkende Ursache der kosmischen Kräfte und Gesetze nicht ergründet worden, und so wird der menschliche Verstand, gleichwie der Kantische Verstand sich getrieben fühlte, eine Kritik der Vernunft zu schreiben, die grössere Aufgabe zu



lösen nicht ermüden: die Grundursache jener Gesetze und Kräfte, welche der grosse Gedanke der Gravitation entschleiert hat, zu erforschen. So lange dies nicht geschehen ist, muss die Schwerkraft samt der Tangentialkraft uns als ein Rätsel erscheinen, welches durch die bisher erdachten Theorien von der Ursache der Gravitation ungelöst geblieben und vielleicht ewig ungelöst bleiben wird. Die Verwandlung alter abstruser Vorstellungen vom Weltgebäude in eine Mechanik des Weltganzen wird den menschlichen Geist stets unbefriedigt lassen. Die Wissenschaft von den letzten Gründen unserer Erkenntnis der Dinge darf und wird sich niemals entmutigen lassen durch das hoffnungslose „Ignorabimus“. Goethe schon fragte bedeutungsvoll: „Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe?“

Da nun aber die Bewegungsgesetze der Planeten, sowie die Gravitationstheorie und ebenso die Kohäsionskraft nur konstante Zustände im Weltenbau betreffen und der menschliche Verstand durch die Entdeckung jener Gesetze und Kräfte nur Kenntnis von eben diesen thatsächlichen Zuständen erhalten hat; da die erkannte Harmonie der Weltkräfte und Weltdinge — ob diese Harmonie eine prästabilisierte, oder eine den Dingen und Kräften inhärente ist, mag hier als bedeutungslos unerörtert bleiben — gleichfalls nur einen Zustand im Welthaushalte bildet, indem sie die Beschaffenheit desselben darthut; da ferner eine bloß mechanische Weltkonstruktion mit der Natur des Menschen und aller organischen Natur unverträglich und eine metaphysische Auffassung der schaffenden Naturkraft schlechterdings unabweisbar und im Wesen aller Dinge tief begründet ist: so muss es noch eine geheime, die Dinge inhärierende und zugleich harmonisierende und in dieser Richtung unablässig vorwärtstreibende, aber durchaus frei wirkende Kraft im Weltall geben, welche alles Hohe und Tiefe mit einander verknüpft, alles Getrennte zu einem Ganzen verbindet, die fremdartigsten und scheinbar unvereinbarlichsten Eigenschaften der Dinge einheitlich zusammenschmilzt, die Lebenselemente der Weltdinge zur Einig-



keit und Zusammenstimmung hinleitet, und also als die Voraussetzung der Schwerkraft, der Fliehkraft, der Bindekraft und jeder andern mechanisch wirkenden Kraft angesehen werden darf. Diese Kraft wirkt demnach nicht mechanisch, wie die Gesetze der Bewegung; sie ist auch nicht mit der Kohäsionskraft unter einen Begriff zu bringen; ebensowenig bewirkt sie die Ausdehnung oder die Kontraktion oder die Gestaltung der Materie. Ist diese auch ihr Träger, wie sie der Träger aller Kraft ist, gleichwie der Leib die Seele trägt und ewig eins mit ihr ist, so wirkt sie doch in ihr als freie lebendige Kraft; und obwohl ihr das Primat vor den mechanisch sich äussernden Kräften zukommt, ist sie doch keinesweges als das von aller Erscheinung unabhängige Ding an sich zu betrachten. Sind doch schon die Undurchdringlichkeit, die Unzerstörbarkeit, die Unzerteilbarkeit, sowie die dauernde und unerschöpfliche Fertilität der Materie nicht Eigenschaften ihrer mechanisch erzeugten Bewegung, sondern Äusserungen ihrer wirklich vorhandenen Kräfte. Wenn die Gesetze der Bewegung den Zweck haben, das Gleichgewicht der Körper herzustellen und zu erhalten, so könnte man die gedachte Kraft als eine Kraft bezeichnen, durch welche die Herstellung und Erhaltung des Gleichgewichtes der metaphysischen Kräfte im Kosmos bewirkt werde. Und gleichwie kraft des Gravitationsgesetzes jeder Körper nach seinem Mittelpunkte fällt, oder zu fallen fortwährend die Neigung hat, so kann man auch von jener Kraft sagen, dass sie es sei, welche die geistigen, auch die scheinbar unverträglichsten, Dinge bestimme, sich zu konzentrieren, wie in einem Brennpunkte zu sammeln, und also sich zu vereinigen und zu verinnigen.

Ist nicht die ganze Natur von diesem Streben erfüllt? Die weite unendliche Welt stellt sich unserer Betrachtung dar als ein grandioses Bild unaufhörlichen Wechsels und unaufhörlicher Beständigkeit, immerwährender Anziehung und immerwährender Abstossung, ewiger Entwicklung und zu-



gleich ewigen Beharrens. Die Kräfte, die Eigenschaften, die Formen der natürlichen Dinge bestehen unter allen Veränderungen der Erscheinung unausgesetzt fort; das Ganze aller Erscheinungen verharrt in immer gleicher Energie, während das Individuelle, in welchem die beständig thätige Kraft doch wirksam ist, keinen Augenblick in seinen Erscheinungsformen das nämliche bleibt. Dauer hat nur das Unwandelbare, und doch ist auch alles Wandelbare, seinem Grundwesen nach, ewig. Unaufhörlich verknüpft die fromme Natur mit gelassener Hand Keim und Blüte, Blüte und Frucht, Frucht und Samen, Notwendigkeit und Freiheit, Geburt und Grab mit einander und schafft durch solche harmonische Verkettung selbst scheinbar entgegengesetzter Gewalten ein Ganzes voll stätiger Ordnung und eine Fülle von unvergänglichem Leben. [ Dieses Weltprinzip, welches alle Gegensätze ausgleicht, die feindlichen kosmischen Mächte mit einander versöhnt, das Gleichgewicht der Kräfte verbürgt und alles einzelne Schöne und Erhabene in einer einzigen Weltherrlichkeit, deren Abglanz aus aller Erscheinung, hier mehr, dort minder, hervorbricht, uns vorstellbar macht, dieses Prinzip ist unzweifelhaft in der Weltordnung da, auch wenn es mit dem rechten Namen noch nicht zu bezeichnen wäre. Jedenfalls beruht auf diesem Prinzip die Grundeigenschaft der lebendigen Einheit, und nicht so sehr die Thatsache der Welteinheit selbst, als vielmehr das unablässige Wirken der universellen Strebekraft nach Vereinheitlichung aller Dinge, als deren Produkt die Einheit des Weltganzen sich ergiebt. Da es zweckdienlich ist, ihm einen Namen zu geben, so könnte man es Monismus nennen, weil dieser Ausdruck eine bekannte philosophische Lehre bezeichnet, welche im Gegensatz zum Dualismus ein einheitliches Prinzip zur Anschauung und Erklärung der Weltdinge annimmt, dem zufolge sich mithin Kraft und Materie, wie Geist und Körper, gegenseitig bedingen. Wie aus dem Gesagten deutlich her-



vorgeht, deckt aber der Name Monismus nicht völlig den Begriff, welcher hier zu erklären wäre, weil der Begriff des Monismus gerade dasjenige Moment nicht wesentlich hervortreten lässt, welches das Wesen des von mir angenommenen Prinzips besonders kennzeichnet. Auch wenn ich es Harmonismus nennen wollte, würde der mit diesem Ausdruck verbundene Begriff, so nahe verwandt er auch jenem Prinzip ist, doch nicht den dialektischen Gedanken der Vereinheitlichung der Weltdinge genügend einschliessen, und also in ihm nicht völlig ausgedrückt sein, was ausgedrückt werden müsste. So glaube ich, jenes kosmische Vermögen, unaufhörlich und mit immer gleicher Energie einheitlich zu wirken nicht treffender bezeichnen zu können, als wenn ich es, weil es doch eine Kraft ist, die Einheitsstrebekraft, oder schlechthin die Einheitskraft nenne.

Betrachten wir nun diese einheitlich strebende und schaffende Kraft in ihren Wirkungen in der Welt der Menschen, namentlich in den bedeutsamsten Leistungen derselben als reine Vernunftwesen, nämlich auf den Gebieten der Kunst und der Sprache, so wage ich es, ihr den Namen Humor zu geben. Im menschlichen Leben wechselt ohne Unterbrechung Ruhe und Thätigkeit, Freude und Traurigkeit, Sturm und Stille, Mut und Verzagtheit, Ernst und Scherz mit einander ab, und alle diese einander entgegengesetzten Stimmungen verschmelzen sich in grossen Gemüthern zu einer einzigen Grundstimmung, welche sie befähigt, sich über jede Einzelempfindung und folglich über jeden Stimmungswechsel zu einer einzigen Grundstimmung zu erheben, in diesem Allempfinden und Alldenken die Welt zu betrachten und bei schöpferischer Befähigung in diesem Sinne bedeutsame Werke des Kunst- und Sprachgeistes hervorzubringen. Stellen wir uns die Menschheit als ein einziges Kollektivwesen vor, so erkennen wir deutlich, dass sie als ein solches weder Leid noch Lust, noch eine Schattierung einer dieser menschlichen Grundempfindungen, sondern allezeit diejenige Empfindung



beherrscht, welche weder mit Wonne, noch mit Weh, weder mit Scherz, noch mit Ernst bezeichnet werden kann, sondern alles dies zusammengenommen ist, und aus einer vollkommenen Mischung dieser verschiedenartigen Einzelempfindungen besteht. Und hoch über alle Einzelempfindungen und Einzelbestrebungen sich erhebend, sitzt der Humor auf seinem Herrscherthron, alle Wesen mit gleicher Liebe umfassend, die scheinbar unvereinbarlichsten Gegensätze ausgleichend, feindliche Gewalten versöhnend, das Trauer- und Lustspiel der Menschen einheitlich in eine divina commedia von unermesslicher Dauer und zu unergründlichen Zwecken verschmelzend, und also das Gleichgewicht der Kräfte, sowie der menschlichen Natur überhaupt, dauernd erhaltend, — ein unermüdlicher Mittler, ein ewiger Friedefürst, ein unfehlbarer Meister der Harmonie, ein Siegeskönig des Menschengestes!

Die Natur des Humors ist, wie schon angedeutet, in seinem Grundwesen bisher noch nicht völlig erkannt worden. Unsere Philosophen haben ihm, sowie den ästhetischen Dingen überhaupt, ihre Aufmerksamkeit nur beiläufig zugewandt, da es ihnen vornehmlich darum zu thun war, die Grundursache alles Seienden zu erforschen, und zu diesem Zwecke ihre Gedankenlabyrinth aufzubauen. Gleichwohl erkennen wir in der Geschichte der Philosophie, besonders in der der Ästhetik, dass der Humorbegriff von den primitivsten Anfängen philosophischer Erkenntnis sich von Stufe zu Stufe bis zu einer Höhe entwickelt hat, von welcher aus dem unbefangenen Denken die völlige Entschleierung seines Wesens gelingen muss. Ueberdies bricht die Erkenntnis sich immer mehr Bahn, dass die Philosophie sich nur dann mit Erfolg und geistigem Nutzen weiterzuentwickeln vermag, wenn es ihren Vertretern gelingt, die Gebiete des philosophischen Denkens scharf zu begrenzen, und somit ungelöste Einzelfragen in das Bereich ihrer Untersuchungen zu ziehen, an-



statt ihre geistige Kraft der Ergrübelung neuer philosophischer Systeme dahin zu opfern.

Indem ich also das Wesen des Humors zum Gegenstand meiner Untersuchung in den nachfolgenden Ausführungen mache, glaube ich, diese meine Aufgabe am besten dadurch lösen zu können, indem ich:

- 1) Die geschichtliche Entwicklung des Humorbegriffes,
- 2) Die Bedeutung des Humors als Kunstprinzip, und
- 3) Die Natur seines Wesens und Wirkens im Bau und Wachsthum der Sprache

in zulässigster Kürze darzulegen versuche.

Irre ich in meinen Ausführungen, so irre ich mir. Man erlaube mir aber mit Spinoza zu sagen: „Ich weiss, dass ich ein Mensch bin und irren kann. Doch war ich ernstlich bestrebt, nicht zu irren.“

---



## I. Die geschichtliche Entwicklung des Humorbegriffes.

Philosophie und Naturforschung haben das nämliche Ziel; denn beide bestreben sich, in den beständig wechselnden Erscheinungen des Kosmos die Grundursache aller Dinge, das unveränderlich und ewig Seiende zu erkennen. Um diese Idee kreisen die forschenden Geister, jeder nach seiner Kraft und Eigenart, um sie zu begreifen und zu erklären, gleichwie die Sonnen der Sonnenreiche ihr gemeinsames Zentrum umkreisen nach den ihnen bestimmten Gesetzen. Und gleichwie alle Sonnensterne in ihrer innersten Natur einander nahe verwandt sind und dennoch jeder seine eigenen Bahnen zieht, so sind auch die Philosophen, so verschieden ihre Lehren sind, ihrem innersten Wesen nach, einander geistverwandt, weil ein einziges Streben, ein einziges unwiderstehliches Wollen sie eng verbindet: die Herrlichkeit, welche das All durchdringt, zu ergründen und den Menschen zu offenbaren. Ein Teil der Weltherrlichkeit, welche die Schaffensthätigkeit des Menschengeistes mit dem harmonisirenden Wirken und Schaffen der ewigen Idee verknüpft und also eins ist mit dem Wesen der Dinge, eins ist mit der menschlichen Natur, ist nun jene wundersame Schaffenskraft, welche die Menschen mit dem seltsamen Worte Humor bezeichnet haben, und dessen eigentliches Wesen aber schon seit Jahrtausenden der Gegenstand der verschiedenartigsten Deutungen gewesen ist. Ich will versuchen, in das Dämmer-



dunkel, welches das räthelhafte Gedankenbild noch immer, so weit meine Kenntniss philosophisch-ästhetischer Forschung reicht, zum Theil verhüllt, mehr Licht zu bringen. Ich thue es in der Hoffnung, dass es mir gelinge, ein neues und lebenerzeugendes Samenkörnlein menschlicher Erkenntniss auszustreuen.

Da der Humor als ein auf ein Weltprinzip sich gründendes Ding aufzufassen ist, so gebietet diese seine Welt-natur, ihn zunächst im Lichte seiner wissenschaftlichen Bedeutung, und sodann erst als ein Prinzipium der Kunst, sowie des Sprachgeistes näher zu betrachten.

Als ein allgemeines Weltprinzip musste die wunderherrliche Kraft des Humors schon dem Geschlecht der Menschen vorgeschwebt haben, ehe es die Befähigung erlangt hatte, künstlerische Gebilde zu schaffen, oder dem Genius der Sprache seine Geheimnisse abzulauschen. In dem Augenblicke, als der Mensch sein erhabenes Antlitz zuerst den Sternen zeigte; als er erkannte, dass „aus Abend und Morgen der Tag ward“, das Licht dem Dunkel folgte und dem Dunkel wiederum das Licht; als er anfang, die wechselvollen Erscheinungen um sich her zu beobachten und zu untersuchen und sich somit einer Weltordnung bewusst zu werden; als er endlich in seine eigene Brust schaute und entdeckte, dass bald Licht und Freude, bald Finsternis und Traurigkeit in ihr Platz nehmen, und nun in seinem ahnungsvollen Geiste die Erkenntniss aufdämmerte, dass entgegengesetzte Empfindungen und Erscheinungen in einem alles Denken und Empfinden beherrschenden Grundprinzip ihre Vereinheitlichung und Versöhnung finden müssten, wenn anders ihres Grundwesens Zusammenhang und Zusammenklang denkbar sein und Dauer haben soll: da trat der Genius des Humors als eine neue geistige, aber geheimnisvolle Macht in seine aufschauende Seele. Seitdem der menschliche Geist sich seiner bewusst ward, hat er seine Schwingen mit ihm entfaltet; er ist mit ihm verwachsen und eins mit ihm geworden. Gleichwohl ist der Menschheit das Wesen des Allgegenwärtigen und Allvermittelnden in ihrem langen



Kindheitsalter ein völliges Geheimnis geblieben. Und selbst dann noch, als der Intellekt des Menschen sich tausendfältig geübt und seine Schaffenskraft Werke voll heiterer Hoheit und harmonischer Schönheit hervorgebracht hatte, blieb sein Wesen, und somit die Natur seiner Wirksamkeit noch in dem Maasse unbekannt, dass es der sprechenden Vernunft nicht gelingen konnte, einen Namen für ihn zu ersinnen, und es noch Jahrhunderte bedurfte, ehe sie es wagen konnte, den rätselhaften Seelenmittler mit einem sprachlichen Laut zu bezeichnen. Je mehr indes die menschliche Erkenntnis der Weltdinge zunahm, desto mehr enthüllte sich dem Blicke des Forschers sein Dasein und die eigentliche Natur seines Wesens. Aber auch hier bethätigt sich wieder die alte geschichtliche Wahrheit, dass der Erkenntnis der Erscheinungen die Reproduktion derselben, dem wissenschaftlichen Begreifen das künstlerische Können, der Prosa die Poesie stets vorhergeht und, gleichwie die Sprache schon vollkommen ausgebildet war, ehe eine Grammatik geschrieben wurde, und herrliche Kunstwerke geschaffen waren, ehe es eine Ästhetik gab, auch der Humor auf den Gebieten der Sprachentwicklung, der Dichtkunst, der bildenden Künste und der Musik bewunderungswürdige Werke hervorgebracht hatte, ehe ein Kunstphilosoph es unternahm, die Eigenart seines Wesens zu untersuchen. Er zeigte sich zuerst dem Feuerblick des grossen Künstlers; er beglückte durch ihn das menschliche Herz und verherrlichte die Welt; aber der Wissenschaft war es bis jetzt nicht vergönnt, ihm grundtief in das Herz zu schauen und das ganze Geheimnis seines Wesens und Wirkens zu offenbaren. Namentlich ist es unter allen Künstlern vornehmlich immer der Dichter gewesen, welcher dem Forscher überall voranschritt und sogar der bildenden Kunst die Wege bahnte. Die Götter und Helden Homers wurden die Vorbilder zu den Marmorgestalten eines Phidias und Praxiteles, und noch immer fallen für die bildenden Künste nährende Bissen von der prangenden Tafel jenes



Reichen. Freilich haben Weltliteratur und Weltkunst verhältnismässig nur wenige Denkmale des echten Welthumors aufzuweisen, und so war die Forschung genötigt, an diesen wenigen, von hohen Geistern gleichsam instinktmässig geschaffenen Werken, den Kern seines Wesens zu studieren. Da die gewonnene Erkenntnis das Ergebnis von Abstraktionen dichterischer und bildnerischer Schöpfungen war, so musste das philosophische Urteil, je nach der Beschaffenheit dieser Bildungen, und, je nachdem der Blick des Forschers tief in sie hineindrang, oder an der Oberfläche derselben haften blieb, verschieden ausfallen. Der Schöpfergeist des grossen Künstlers arbeitet, da er intuitiv und reflexionslos schafft, der Begriffserklärung des Forschers in so hohem Grade vor, dass es den Philosophen und Ästhetikern bisher nicht möglich gewesen ist, aus seinen Leistungen das wahre Wesen des Humors endgiltig begriffsmässig abzuleiten. Denn einerseits erwiesen sich künstlerische Gebilde, welche nach der Ansicht der Kunstphilosophen das Gepräge echten Humors an der Stirn tragen sollten, keineswegs als humorische, sondern lediglich als humoristische und rein komische Darstellungen; und andererseits erkannten sie vielfach an solchen Werken, welche der Geist des Welthumors hervorgerufen, blos Produktionen der komischen Muse, aber nicht des alle Komik wie alle Tragik in sich auflösenden, und also alles Leid und alle Lust umfassenden Humors; mehr die Emanation einer heiteren Stimmung, als die Ausströmung von Heiterkeit und Ernst; mehr eine Verkörperung menschlicher Besonderheiten, als des allgemein Menschlichen und des Uuniversellen zugleich.

Und doch hätte schon das seltsame Wort, welches der Sprachgeist verschwundener Völker dem alle Gegensätze verschmelzenden Prinzip beigelegt hatte, den Forscher stutzig machen und zum tieferen Nachdenken über das Wesen des rätselhaften Weltgesellen führen sollen. Bekanntlich bedeutet das Wort Humor in der Sprache der ersten Kulturvölker das Feuchte, das Nasse, das Flüssige überhaupt. So ist auch



das lateinische Wort humor mit keinem anderen Worte zu übersetzen, als mit dem Worte Feuchtigkeit, Nässe, und wird allem Vermuten nach von dem Sanskritworte ama (feucht) abgeleitet worden sein. Diese Bedeutung des Wortes ist in die verbreitetsten der europäischen Sprachen übergegangen. So heisst z. B. in der französischen Sprache das Wort l'humeur gleichfalls die Feuchtigkeit, namentlich diejenige des menschlichen Körpers; und die Bezeichnung humour in der englischen Sprache hatte ursprünglich die nämliche Bedeutung. Indem man das Wort aber auf die Lebenssäfte des menschlichen Körpers anwandte, erfuhr der ursprüngliche Begriff desselben eine bedeutsame Erweiterung, zumal da man nur die bösen Säfte mit ihm zu bezeichnen pflegte. In der französischen Sprache bedeutet das Wort humeurs schlechthin nichts anderes, als böse Säfte des menschlichen Körpers. In diesem Verstande hatte demnach die Wortbezeichnung keine ästhetische, sondern zunächst nur eine rein physiologische, genauer gesagt, pathologische Bedeutung. Die Ärzte der alten Griechen und Römer waren der Meinung, dass die Gesundheit des Menschen vornehmlich durch eine richtige Mischung der feuchten und trockenen Elemente im Körper bedingt und folglich auch sein geistiges Wohlbefinden von einer solchen Mischung abhängig sei. Nach dem weit verbreiteten Ausspruche des Römers: Mens sana in corpore sano, musste ja auch die Seele leiden, sobald der Körper unter einer mangelhaften Vermischung jener Elemente zu leiden hatte. War der Körper krank, so musste es auch die Seele sein, und war der körperliche Organismus verstimmt, so konnte auch die Seele sich dieser Verstimmung nicht entziehen. Hatte aber der Körper die richtige, d. h. die gute, Stimmung gefunden, so war auch die Seele von dieser guten Stimmung beherrscht: sie fühlte sich wohl und deswegen fähig, ihre Funktionen in vollkommener Freiheit, d. h. unabhängig von jeder körperlichen Störung (Verstimmung), ausüben zu können. Da nun die Pathologen von einem



gesunden Körper sagten, er sei in guter Stimmung, und von einem kranken, er befinde sich in übler Stimmung, so erhielt das Wort humor allgemein die Bedeutung von Stimmung und somit hatte der Begriff des Wortes wiederum eine beachtenswerte Entwicklungsphase durchgemacht. Nun erwies sich aber die Stimmung der Seele von sehr verschiedener Art. Man machte die Erfahrung, dass das Gemüt des Menschen bald frei und heiter, bald gedrückt und trübe sei; bald die gute Stimmung in eine schlechte, bald die schlechte Stimmung in eine gute umschlug. Nichts war natürlicher, als dass man jetzt anfang, einen solchen Stimmungswechsel mit dem Worte Humor zu bezeichnen, und also von einem guten und einem schlechten Humor, oder, nachdem der Sprachgeist der modernen Völker das alte Fremdwort mit Laune übersetzt hatte, von einer guten und einer bösen Laune zu sprechen. Es konnte auch nicht wohl fehlen, dass aus dem Grundwort sich attributive Bezeichnungen bildeten, und so entstanden zur Kennzeichnung einer guten Laune die Worte launig, wohlgelaunt, launicht; zur Kennzeichnung einer üblen Laune bildete sich das Wort launisch; und zur Bezeichnung derjenigen Gemütsstimmung, welche rasch wechselt und sich bald als launig, bald als launisch kenntlich macht, gewann das Wort launenhaft sein sprachliches Bürgerrecht. Man sprach nun von einem launenhaften Temperamente und bezeichnete mit diesen Worten eine Gemütsart, in welcher man sich, in Folge eigentümlicher Geblütsmischung die heiteren und ernsten Elemente der Seele dergestalt mit einander vermischt dachte, dass ein auf diese Art beschaffenes Gemüt durch eine solche Vermischung befähigt werde, ohne treibende Beweggründe und plötzlich bald ernst und bald heiter, bald traurig und bald fröhlich, und, bei richtiger Mischung der Lebenssäfte, beides gleichzeitig sein zu können. Eine reine und gleichmässige Mischung von Leid und Lust, von Wehmut und Heiterkeit in der Seele eines Menschen hielt man



für die einzig gesunde, die eigentlich normale, und in ihr erkannte man die Grundlage einer aussergewöhnlichen Geistesbeschaffenheit, sowie einer mit dieser verbundenen eigenartigen Weltanschauung. Der Dichter, welcher, getrieben von einem dämonischen Schaffensdrange, auf dieser Grundlage seine Gestalten schuf, musste also kraft des Gesetzes seiner Natur von dieser Geistesbeschaffenheit sein, und bewusst oder unbewusst sich eine Weltanschauung zu eigen gemacht haben, dergemäss er im Weltganzen gleichfalls eine einheitliche Vermischung jener einander widerstrebenden Einzelzustände, welche er in der menschlichen Seele, sowie in ihren Aeusserungen schon entdeckt hatte, wahrzunehmen oder anzunehmen ahnungsvoll sich gedrungen sah.

Auch mit den philosophischen Systemen der Denker der alten Kulturvölker, namentlich der Hellenen, wie nicht minder mit der Entwicklung des menschlichen Geistes überhaupt, stehen Bildung und Begriffsentwicklung des Wortes Humor in ursächlichem und darum bedeutungsvollem Zusammenhange. Das ist auch sehr erklärlich, wenn man bedenkt, dass die Philosophie der alten Griechen nicht ein von der menschlichen Geistesthätigkeit abgesonderter Zweig, sondern vielmehr die Wissenschaft der Wissenschaften, ja, eigentlich die Wissenschaft überhaupt war; denn sie schloss Mathematik, Physik, Astronomie ein und war mithin der Inbegriff des ganzen damaligen Hauptdenkens und Hauptwissens, wenn man von der Staatswissenschaft und einigen mit ihr in Verbindung stehenden Disziplinen absehen will. Um die Ehre zu haben, ein Philosoph genannt zu werden und mehr noch zu sein, musste man als ein Vernunftforscher und Weisheitsfreund wirken, wie uns das Wort schon lehrt. Der Naturforscher, welcher über das Wesen der Dinge und ihre Ursache nachgrübelte, war in demselben Maasse ein Philosoph, als der Sittenlehrer, welcher sich die Aufgabe stellte, die Natur des menschlichen Geistes, sowie Ursprung und Macht der menschlichen Affekte zu ergründen. Noch zur



Zeit Platons waren die damals gepflegten Wissenschaften eng mit der Philosophie verbunden und galten vornehmlich nur in dem Sinne als solche, insofern sie Zweige des philosophischen Erkenntnisbaumes waren. Eine aus einem Prinzip hergeleitete Sonderung der einzelnen Wissenschaften hatte sich noch nicht vollzogen. Der Erfinder der Idealphilosophie war zugleich ein grosser Geometer, und er hielt die Geometrie in solchem Grade für eine philosophische Doktrin, als er nur Diejenigen für fähig und würdig hielt, seine Schüler zu werden, welche sich zuvor ein reiches geometrisches und mathematisches Wissen angeeignet hatten. Und weil alles menschliche Denken und Wissen anknüpft an die erscheinenden Dinge und von den Eindrücken abgeleitet wird, welche jene hervorrufen, so musste notwendig alle erste Erkenntnis auf unmittelbare Anschauung der Natur gegründet sein. Man kann sagen, dass die frühesten Denker nur eine Grundwissenschaft kannten und auszubilden trachteten: die Wissenschaft von den Ursachen und Gesetzen der Naturerscheinungen, und also musste ihre Philosophie, was alle Philosophie sein sollte — den Begriff Natur im weitesten Sinne genommen — Naturphilosophie sein. Im Grunde genommen, giebt es überhaupt nur eine Wissenschaft, die Wissenschaft der Erforschung des Wesens der Weltdinge, wie es eigentlich auch nur eine Kunst giebt, Abbilder der Natur zu schaffen. Die Alten hatten überall den hellen Blick, und die Ziele ihres Strebens waren in der Regel die richtigen, wenn auch die Wege, welche sie einschlugen, um diese Ziele zu erreichen, nicht selten zu Irrfahrten führten. Wenn sich im Jugendalter der Menschheit Wissen und Können mit einander verbanden, Philosophie und Dichtung ein harmonisches Band umschlang, um des „Weltalls heilige Rätsel“ zu lösen: so wäre nur zu wünschen, dass die moderne Zeit, ausgerüstet mit dem Erfahrungswissen und den Denkergebnissen der letzten Jahrtausende, zu dieser Höhe der Anschauung der Idee in den Erscheinungen der Dinge sich emporarbeitete.



Überblicken wir nun kurz die Denkresultate der ersten griechischen Denker, so muss es uns im höchsten Grade als merkwürdig erscheinen, dass die Mehrzahl derselben schon ein einheitliches Prinzip der Welt annahm und dieses meistens in den Elementen des Flüssigen und Beweglichen erkannte, eine Thatsache, welche es vielleicht erklärlich macht, dass man später gerade das Flüssige humor nannte, und also diese Bezeichnung mit den erdachten höchsten Prinzipien in Zusammenhang brachte. Thales erklärte, in Übereinstimmung mit den Lehren ägyptischer und indischer Weisen, das Wasser; Anaximenes Dunst und Luft für die Grundstoffe der Dinge. Die Pythagoräer lehrten, es gäbe nur einen Weltgeist, welcher die ganze Materie durchdringe und alle Gegensätze in der Natur ausgleiche, wodurch die Harmonie der Welt gesichert sei. Das ganze Wesen der Welt sowohl als Mikrokosmos, wie auch als Makrokosmos setzten sie demnach in die Musik, oder, da diese sich äusserlich im Hinblick auf Takt und Tonleiter in Zahlenverhältnissen bewegt, in die Zahlen. Xenophanes Lehre bewegte sich auf dem Boden des indischen Pantheismus. Er erklärte, es gäbe nur ein einziges Prinzip, das Weltall, dessen Substanz identisch mit Gott sei, und sprach rundweg die Überzeugung aus, dass, gleichwie es unmöglich sei, dass es zwei Allgegenwärtige gäbe, es ebenso unmöglich sei, dass es zwei Ewige gäbe. Nun that Heraklit einen bedeutsamen Schritt in das von seinen Vorgängern betretene Gebiet der Wahrheit, indem er lehrte, „dass des Menschen Geist aus seinen eigenen inneren Quellen keine sichere Erkenntnis schöpfen könne“; dass er vielmehr nur durch Erforschung der beseelten Weltdinge zur Wahrheit gelange; dass das Urprinzip der Welt weder das Wasser, noch die Luft, sondern die Wärme sei und durch dieses Prinzip alle Dinge in fortwährender Bewegung erhalten würden und darum in ewigem Flusse, in einem ununterbrochenen Werden begriffen seien; und dass daher in dieser stäten Veränderlichkeit der Dinge, sowie in dem diesem



Wechsel zu Grunde liegenden beständigen Kampfe der einander widerstreitenden Elemente die volle Einheit des Weltprinzips und das Lebenselement allen Daseins erkannt werden müsse. Diese Lehre führte Empedokles aus den Regionen kühner Spekulation in die Welt beobachteter Thatsachen zurück, indem er die Dinge auf empirischem Wege zu erkennen und zu erklären suchte, und den Ursachen, sowie den Gegensätzen nachforschte, welche der Kampf der Naturkräfte seinem Nachdenken darbot. Das Ergebnis seiner Forschungen bestand darin, dass er die Entstehung aller Dinge aus vier Elementen, dem Feuer, dem Wasser, der Luft und der Erde, ableitete, welche er, obwohl er sie getrennt sah, dennoch als Hauptbestandtheile des Weltganzen vereinigt fand. Diesen Weltstoffen fügte er zwei erkannte Eigenschaften der Körper hinzu, nämlich ihre Anziehung und Abstossung, da sie in entgegengesetzte Polaritäten auseinandergehen, und sich sodann wieder suchen und vereinigen. Indem er diese Eigenschaften der Körper auf das geistige und sittliche Leben der Menschen anwandte, erkannte er, dass diese Eigenschaften der Körper auch Eigenschaften der menschlichen Natur sind, welche wir aber nicht Anziehung und Abstossung nennen, sondern mit den Worten Liebe und Hass bezeichnen. Die Liebe war ihm die schöpferische, der Hass die zerstörende Kraft. Das philosophische System des Empedokles war eine Mischung von physikalischen Kenntnissen, metaphysischer Abstraktion und moralischer Didaktik. Die Bedeutung seiner grossen Entdeckung besteht darin, dass durch sie zum ersten Male der Urgegensatz zwischen der Einheit aller Dinge, ihrem innersten Wesen nach, und der Verschiedenheit aller Dinge in ihrer Erscheinungsform, ausgesprochen worden ist. Schon vor ihm hatte Anaxagoras die Unveränderlichkeit des einheitlichen Weltganzen gelehrt und somit die Ewigkeit der Materie, sowie die dauernde Erhaltung der Kraft erkannt. Er war es, welcher den Griechen zugerufen: „Nichts gelangt zum Dasein und nichts kann vernichtet werden, sondern



alles ist entweder eine Anhäufung oder eine Trennung schon bestehender Dinge, so dass alles Werden richtiger ein Gemischtwerden, und alles Vergehen richtiger ein Getrenntwerden genannt werden sollte.“ Er hat die Lehre von den Homöomerien verbreitet, da er überzeugt war, dass alle einzelnen Körper aus den Massen gleichartiger Urbestandteile zusammengesetzt seien, diese eine unermessliche Zahl von Arten bildeten und das Ganze der Welt aus ihnen bestände; woraus er folgerte, dass dieses Ganze eine Mischung jener gleichartigen Urbestandteile sei. Auch Anaximander hatte schon erklärt, dass alle Dinge durch Lostrennung aus dem Urweltstoff entstanden und durch Wiedervermischung in Einzelheiten sich fortentwickelten.

Aus dieser kurzen Darlegung der Ergebnisse des frühesten philosophischen Denkens des frühesten Kulturvolkes in Europa ergibt sich zur Begründung und Förderung des Zweckes dieser Arbeit hauptsächlich Zweierlei: Erstens die Erkenntnis, dass die alten Philosophen die Welt, trotz der erkannten gänzlichen Verschiedenheit der Einzeldinge, als ein einheitliches Ganzes betrachteten und das Weltprinzip unter dem Begriffe des Flüssigen, des ewig Beweglichen, des beständig Werdenden, sowie des Gemischt- und Verbundenseins aller Einzelkörper, trotz des Getrenntseins und Entschwindens aller Einzelercheinungen, sich vorstellten. Zweitens ergibt sich daraus die grosse Wahrheit, dass alle Körper, die Seele eingeschlossen, und folglich alle Erscheinungen und Kräfte, ihrer Urbeschaffenheit nach, verwandt sind, zugleich aber zwei in entgegengesetzter Richtung thätige Kräfte bergen; dass in ihnen mithin ein Prinzip herrschen muss, welches ununterbrochen zur Ausgleichung dieser feindlichen Kräfte hindrängt, die auseinander strebenden Dinge wiedervereinigt und sie, auf der unverletzbaren Grundlage der Einheitlichkeit des Weltganzen, im Einklang erhält.

Es ist hiernach wohl als wahrscheinlich anzunehmen, dass die fremden Worte humor und ama, welche die



Bedeutung des Flüssigen haben, im Zusammenhange stehen mit den Lehren und Lehrausdrücken der alten Philosophen, und dass man mit jenen Wortbezeichnungen den nämlichen Sinn verband, in welchem man jene Kraft begriff, der man die angedeutete ordnende, ausgleichende und vereinheitlichende Rolle sowohl im Leben aller Dinge, als auch insbesondere im geistigen Leben der Menschheit zuschrieb. Es muss daher ferner als sehr wahrscheinlich erachtet werden, dass man zu jener Zeit, als man jenen flüssigen, ewig beweglichen, wundersam harmonisierenden Zug des weltheitlichen Lebens mit dem Worte Humor bezeichnete, einen ihn charakterisierenden Ausdruck und zugleich ein eigentümliches Wort für dasjenige Weltprinzip, welches man in der Existenz des beständig Flüssigen und Werdenden, der einheitlichen Verschmelzung der Weltkräfte, sowie in der Ausgleichung der sowohl in der menschlichen, als auch in der aussermenschlichen Natur einander entgegenwirkenden Thätigkeiten erkannt hatte, gefunden zu haben glaubte.

Gleichwohl ist das Wesen des Humors, wie es sich in den Manifestationen des menschlichen, vornehmlich des künstlerischen und sprachlichen, Geistes geltend macht, den alten Denkern und Künstlern nicht deutlich zum Bewusstsein gekommen. Vielleicht ahnten sie jenes Wesens Natur inmitten ihrer Götterherrlichkeit, die doch nichts anders war, als ein freies Spiel des Humors. Der intuitiv schaffende Künstler schuf Gemälde im Geiste des Humors, ohne von dieser Bedeutung seines Werkes eine Ahnung zu haben. Der Humorgeist war es, welcher die Erfindungskraft anfeuerte und befruchtete, Gestalten der Sage und der Geschichte, Götter und Helden, Halbgötter und Menschen, ihre Thaten und Schicksale, ihre Freuden und Leiden, ihre Vollkommenheiten und Schwächen, ihre Siege und Niederlagen in einem einzigen grossen Gemälde zu vereinheitlichen und zur Anschauung zu bringen. In Homers Heldengedichten blitzt dieser Geist mit am frühesten auf, um durch die Jahrtausende zu leuchten.



Die Ilias vornehmlich ist eines der denkwürdigsten und herrlichsten Denkmale aus der Jugendzeit seines rein naiven, durch keine Reflexion getrüben Schaffens. Nichts desto weniger wird Lessing Recht haben, wenn er in seiner Dramaturgie sagt: „Gewiss ist es, dass sich in dem Drama der Alten keine Spur von Humor findet. Die alten dramatischen Dichter wussten das Kunststück, ihre Personen auch ohne Humor zu individualisieren.“ Aber Lessing meint hier den Humor der englischen Dichter des sechszehnten Jahrhunderts, namentlich den des Ben Johnson. Sonst würde die Bemerkung nur mit der Einschränkung richtig sein, dass eine solche Spur zwar wohl in keiner ihrer Tragödien und in keiner ihrer Komödien wird nachgewiesen werden können, trotzdem aber der Ursprung der Tragödie echt humorisch ist und die Aufführung der Tragödien nicht ohne eine Spur echten Humors geschah. Tragödia heisst bekanntlich Bocksgesang, weil aus der, von einem Chor als Satyrn verkleideter Tänzer dargestellten Volksgesängen an den zu Ehren des Gottes Dionysos veranstalteten Festen die spätere Tragödie entsprang. Der tiefste feierlichste Ernst, der ganze tragische Konflikt, wie wir ihn auf seinem Höhepunkte in den Tragödien des Aeschylos und Sophokles sehen, war demnach aus der wildlodernden Lust und dem Jubelgeschrei der vom Gott begeisterten, weinberauschten Thyrsusschwinger geboren. In dieser Verzauberung, sagt Friedrich Nietzsche in seiner tief-sinnigen Schrift: „Die Geburt der Tragödie“, „sieht sich der dionysische Schwärmer als Satyr, und als Satyr wiederum schaut er den Gott.“ Apollo und Dionysos, jawohl! aber als einheitlich verbundene Gottheiten nicht im Trauerspiel, sondern im Humorspiel. In diesem nur „redet Dionysos die Sprache des Apollo, Apollo aber die Sprache des Dionysos“, und ist das höchste Ziel des Dramas, wie der Kunst überhaupt, erreicht. Jener humorische Zug, der also darin besteht, dass der dionysische Schwärmer und Rauschkünstler sich als bärtigen Satyr sah, und als Satyr, dem Symbol der Entfesselung der Natur-



kräfte, den ihn begeisternden Gott schaute, und den wir im Satyrdrama, dem parodischen Nachspiele der attischen Tragödie, wieder treffen, erwies sich somit als eine Selbstironie des griechischen Geistes. Bis zu einer künstlerischen Vereinheitlichung beider Gottheiten, der apollinischen und der dionysischen, hat es der Kunstgeist der Hellenen im Drama nicht gebracht. Aber aus dem dionysischen Mythos und dem dionysischen Wahnsinn erwuchs die tragische wie die komische Kunst. Gleichwie daher die Tragödiendichter lediglich der tragischen Muse, so hatten die Komödiendichter der alten Völker ausschliesslich der komischen Muse die dramatische Kraft ihres Geistes geweiht; denn sowohl in den Komödien des Aristophanes und Menander, als in denen des Terenz und Plautus herrscht nicht Gott Monos, sondern Gott Komos. Zudem haben die griechischen Komödiendichter nur griechisch-komische, und die römischen nur römisch-komische Gestalten geschaffen: es fehlt ihnen der Charakter des allgemein Menschlichen. Da demnach wohl anzunehmen ist, dass auch dem tiefsinnigen Platon, wie dem Universalkopfe des Aristoteles das eigentliche Wesen des Humors unbekannt war, — auch die „Poëtik“ des Letztgenannten giebt, meines Wissens, darüber keine Aufklärung, obwohl der Stagirit mit Nachdruck verlangt, dass die dramatischen Personen sich vom Persönlichen zum Allgemeinen erheben, die Poesie überhaupt das Allgemeine zur Darstellung zu bringen habe, aus welchem Grunde er zuerst die grosse Wahrheit aussprach, dass die Poesie philosophischer und nützlicher als die Geschichte sei —: so kann es bei dem gewaltigen Einflusse, welchen diese beiden Denker auf die Entwicklung des menschlichen Geistes ausgeübt haben, nicht Wunder nehmen, dass seine eigentliche Natur in den folgenden Jahrhunderten, sowohl in ihrer ästhetischen, als auch in ihrer kosmischen Bedeutung, mehr oder minder verschleiert geblieben ist.

Nichtsdestoweniger möchte ich nicht unerwähnt lassen, dass Platon am Ende seines „Gastmahls“ den Sokrates,



welcher zwischen dem Tragiker Agathon und dem Komiker Aristophanes Platz genommen, die Ansicht aussprechen lässt, der wahre Komödiendichter müsse auch der wahre Tragödiendichter sein. Der Gedanke wird hingeworfen, aber nicht begründet. Wenn Platon in der Lage gewesen wäre, die Konsequenzen dieses Gedankeneinfalls zu ziehen, so hätten sich diese auf der nämlichen Linie bewegen müssen, welche in dieser Untersuchung verfolgt wird. Auch Aristoteles hatte mit seinem weiten Blicke den Weg erkannt, welchen die Forschung hätte betreten und verfolgen sollen, indem er lehrte, es bestehe zwischen der Tragödie und Komödie hinsichtlich der Grundforderung, dass sie das Allgemeine zur Darstellung zu bringen hätten, kein Unterschied. „Das Allgemeine“ sagt er, „ist der Endzweck der Dichtkunst“. Es ist hiernach wohl kaum zweifelhaft, dass den beiden bedeutendsten griechischen Denkern ein poetisch-philosophisches Prinzip vorgeschwebt hat, welches sich gerade dann am stärksten bezeugt, wenn das Tragische und Komische seine höchste Höhe erreicht, und nun die beiden Seelenmächte genötigt werden, da sie ihrer Natur nach unendlich sind, in einander überzugehen, um ihre Ausgleichung, d. h. ihr Einssein, zu finden.

II Seit dem Niedergange des altgriechisch-nationalen Geistes sind viele finstere Jahrhunderte und nur einige wenige, welche von dem Strahlenlicht einzelner vordenkender, vorwärtsstrebender und schöpferischer Geister erhellt waren, verirauscht. Einige wenige Völker nur haben die Kraft gehabt, grosse Dichter und grosse Künstler hervorzubringen, denen es gelang, die geheimnisvolle Natur des Weltprinzips mehr oder minder deutlich in ihren Werken zu offenbaren. Aber zu einer sicheren philosophischen Erkenntnis seines innersten Wesens, sowie zu einer scharf begrenzten Sphäre seiner Herrschgewalt hat es die Philosophie — eine so reiche Entwicklung sie seit den Tagen Leibniz' und Lockes auch erfahren hat — bislang noch nicht gebracht. Allerdings ist der philo-



sophische Geist eifrig bemüht gewesen, auf dem schwierigen Wege nach diesem Ziele vorzudringen. Es kann auch nicht geleugnet werden, dass einige seiner würdigsten Erklärer in ihren scharfsinnigen Untersuchungen bis in unmittelbare Nähe des Zieles gekommen sind; aber das Ziel selbst hat Niemand von diesen erlauchten Geistern völlig erreicht. Wenn es mir beschieden sein sollte, den letzten Schritt zur Erreichung des Zieles zu thun, oder auch nur einige fruchtbare Anregungen zu diesem Endzwecke anderen Forschern zu bieten, so bin ich mir wohl bewusst, dass ich die Früchte meines Denkens vornehmlich den reichen Ergebnissen ihres umfassenden Wissens und Forschens zu verdanken habe. —

Die Verdunkelung des Humorbegriffes ist vornehmlich zwei Ursachen zuzuschreiben. Die eine ist ästhetischer, die andere theologischer Natur. In ästhetischer Beziehung ist sie herbeigeführt worden durch gewisse in den organischen Naturgebilden beobachtete physiologische und psychologische Vorgänge, welche zur Ausbildung einer besonderen Krankheitslehre, der Humoralpathologie, geführt haben, sowie durch die mit dieser Lehre zusammenhängenden und schon berührten philosophischen Anschauungen und Systeme einiger alten Denker. Sodann ist einer richtigen Erkenntnis der Natur des Humors nichts hinderlicher gewesen, als jene seit fast zwei Jahrtausenden praktizierte Theologie, welche sich losriss von den Bedingungen, welchen alles Weltsein unterworfen, indem sie annahm, dass um eines einzigen Menschen willen eine Verletzung der unverletzbaren Weltordnung stattgefunden und sie diesen einen Menschen eins sein liess mit „Gott dem Vater“ und „Gott dem Geiste“, und sie ferner diesen „Gott Vater“, sowie diesen „Gott Geist“, obgleich man ihm die Eigenschaft der Allgegenwärtigkeit und Allmächtigkeit zueignete, weder in der Welt, noch die Welt sein lassen wollte, sondern dahin versetzte, wo es keine Bewegung, kein Licht, keine Lebensäusserung, überhaupt kein Dasein giebt, nämlich ausserhalb des Ganzen der Welt. So konnte



es nicht ausbleiben, dass die wundervolle Thatsache der unerschütterlichen Einheit des Weltganzen, sowie das Wesen des Humors in seiner kosmischen Bedeutung als monistisches Weltprinzip verdunkelt, die ästhetischen und philosophischen Lehrbücher es vielfach missdeuteten oder nicht völlig erkannten, und die Weltdichtung, sowie die Weltkunst an Offenbarungen und Gestaltungen seiner wahren Natur bis jetzt quantitativ noch sehr arm ist. So kam es auch, dass der ursprüngliche Begriff des Wortes humor als eines Flüssigen, Gemischten, Vereinheitlichenden und Zusammenstimmenden durch die humoralpathologische Lehrmeinung, dass die richtige Mischung der Säfte im menschlichen Körper die Gesundheit des Menschen, der Seele wie des Leibes, bedinge (wie weiter oben schon näher begründet wurde), gewissermassen als geistiges Sublimat, die Bedeutung von Stimmung, d. h. von guter oder übler Laune, erhielt und gemeinhin noch immer in dieser falschen Bedeutung verstanden wird.

Wenn ich nicht irre, so war es Lessing, welcher zuerst darauf hingewiesen hat, dass man sehr Unrecht daran gethan habe, Humor mit Laune zu übersetzen, da „Humor und Laune ganz verschiedene, ja, in gewissem Verstande, gerade entgegengesetzte Dinge“ seien. „Laune kann zu Humor werden; aber Humor ist ausser diesem einzigen Falle nie Laune.“ Dann fügt er hinzu, man müsse die Abstammung unseres deutschen Wortes von dem üblichen Gebrauche desselben streng unterscheiden und bedenken, dass Laune wohl das französische *humeur* ausdrücke, aber nicht das englische *humour*, und die Franzosen selbst könnten *humour* nicht durch *humeur* übersetzen. Diese bedeutsamen Winke giebt Lessing nur in einer Note bei Gelegenheit der Anführung einer Abhandlung eines englischen Schriftstellers, in welcher u. a. bemerkt wurde (s. Dramaturgie, II. B. S. 220—222): „Wer die Ungereimtheit, dramatische Sitten nach abstrakten Ideen auszuführen, in ihrem völligen Lichte sehen will, der darf nur B. Johnsons „Every man out of his humour“ vor



sich nehmen, welches ein charakteristisches Stück sein soll, in der That aber nichts als eine unnatürliche und harte Schilderung einer Gruppe von für sich bestehenden Leidenschaften ist, von denen man das Urbild in dem wirklichen Leben nirgends findet.“ Lessing macht nun hierzu die litterargeschichtliche Bemerkung, B. Johnson habe zwei Komödien geschrieben, welche er „Vom Humor“ benannt habe: die eine „Every man in his humour“, und die andere „Every man out of his humour“. „Das Wort Humor war zu jener Zeit aufgekommen und wurde auf die lächerlichste Weise gemissbraucht. In der Geschichte des Humors sind beide Stücke des Johnson sehr wichtige Dokumente und das letztere noch mehr, als das erstere. Der Humor war damals bei den Engländern grösstentheils Affektation, und vornehmlich diese Affektation lächerlich zu machen, schilderte Johnson Humor. Die Sache genau zu nehmen, müsste auch nur der affektierte und nie der wahre Humor ein Gegenstand der Komödie sein. Denn nur die Begierde, sich durch etwas Eigentümliches bemerkbar zu machen, ist eine allgemeine menschliche Schwachheit, die sehr lächerlich oder auch sehr strafbar werden kann. Das aber, wodurch die Natur selbst oder eine zur Natur gewordene Gewohnheit einen einzelnen Menschen vor allen anderen auszeichnet, ist viel zu speziell, als dass es sich mit der allgemeinen philosophischen Absicht des Dramas vertragen könnte.“

Humor und Laune sind in der That ganz verschiedene, wohl gerade entgegengesetzte Dinge; aber nicht nur nicht der „wahre“ Humor, sondern auch nicht der „affektierte“ Humor kann Gegenstand der Komödie sein. Der Humor kann überhaupt nicht Gegenstand einer dramatischen Handlung sein; alle dramatischen Absichten und Ausführungen sind ihm vielmehr Gegenstand. Denn er ist der Herrscher über alle dramatischen Vorgänge, indem er die entgegengesetzten Stimmungen individualisiert und zugleich versöhnt, und durch seine harmonisierende Kraft das Komische mit dem Tragischen



vereinheitlicht. Wenn das Drama seine allgemeine philosophische Absicht erreichen soll, so verträgt es sich allerdings nicht mit dieser Absicht, das zur Darstellung zu nehmen wodurch die Natur einen einzelnen Menschen auszeichnet. Aber wenn das Drama zu einem Spiele erhoben würde, in welchem das dargestellt wird, wodurch die Natur nicht einen einzelnen Menschen, sondern jeden einzelnen Menschen auszeichnet, dasjenige nämlich, was stets individuell und doch stets allgemein, stets verschieden und doch stets eins ist: würde dann nicht der allgemeine und philosophische Charakter des Dramas völlig gewahrt, aber auch die wahre Natur des Humors zu ihrem Rechte gekommen sein? Es ist sehr zu beklagen, dass der grosse Gesetzgeber der Ästhetik es bei diesen Fingerzeigen hat bewenden lassen. Sie sind aber doch so bedeutungsvoll, dass sie uns ahnen lassen, was der tiefe Blick seines Geistes erkannt hatte, oder doch erkannt haben würde, falls er das vor ihm aufdämmernde Ziel verfolgt und sein scharfer Verstand sich die Mühe genommen hätte, das, was sein Gemüt schaute, in die Formel eines Begriffes zu bringen. Was Lessings Geiste sich vorstellte, war, irre ich nicht, der Gedanke: Da Laune zu Humor werden kann, so ist Laune als ein subjektives Aufdämmern des Humors und mithin seine Bezeichnung als Laune als der früheste Versuch anzusehen, den begrifflichen Inhalt desselben festzustellen. Da aber Humor niemals Laune ist, so kann er nicht aus Laune, d. h. aus einer wechselnden Stimmung eines einzelnen Menschen entstehen; auch selbst dann nicht, wenn die Begierde, sich durch plötzlichen und unbegründeten Stimmungswechsel auszuzeichnen, eine allgemeine menschliche Schwachheit wäre. Vielmehr muss das Wesen des Humors auf ein der menschlichen Natur im Besonderen, und, weil der Mensch ein Glied des Naturganzen ist, der Natur im Allgemeinen eigen seiendes Lebenselement zurückgeführt werden, welches die treibende Kraft besitzt, gute und schlechte Stimmungen mit einander zu versöhnen, folglich sowohl die



affektierten, als die naturgemässen Verstimmungen in Stimmungen zu verwandeln, d. h. in einen solchen Zustand des seelischen Lebens, in welchem die verschiedenartigen Stimmungen zusammenklingen und sich somit im Gleichgewicht befinden. Dies mag die Gedankenfolge gewesen sein, welche sich dem Lessingschen Geiste vorstellte, als er die erwähnten bedeutsamen Andeutungen machte. Und in der That, überall, wo die sich befehdenden Kräfte einträchtig zusammenwirken und die Gegensätze nicht vereinzelt fortstreben, sondern im Einklange sich befinden, ist das Gleichgewicht einer verstorren Welt wiederhergestellt.

Es ist auch sehr bemerkenswert, dass Lessing zwischen dem französischen *humeur*, dessen Sinn er mit dem deutschen Worte *Laune* für gleichbedeutend erklärt, und dem englischen *humour* nachdrücklich unterscheidet; und es ist auch wohl nicht zu bezweifeln, dass ein Unterschied zwischen den beiden Wortbegriffen besteht. Ebenso wenig kann es einem Zweifel unterliegen, dass die Engländer dem Humor durch die ihm gegebene Bezeichnung eine vielseitige Bedeutung verliehen, und die von englischen Schriftstellern und Dichtern mit dem Worte *humour* verbundenen Wortfügungen und Begriffserklärungen der weiteren Erkenntnis seiner Natur einen kräftigen Vorschub geleistet haben. Das Wort konnte aber schwerlich, wie Lessing, und nach ihm Fr. Vischer in seiner *Ästhetik*, bemerkt, erst am Ende des sechszehnten Jahrhunderts aufgekommen sein. Gegen diese Annahme spricht, dass es schon längst im Munde des Volkes gelebt haben und daher auch schriftlich angewandt sein muss, ehe Shakespeare befähigt sein konnte, es, und überdies in seinen frühesten Werken, hauptsächlich in seinen Dramen *König Heinrich IV.* und *König Heinrich V.*, mit einer solchen Virtuosität, sowie in einer so verschiedenen Bedeutung zu gebrauchen, dass wir berechtigt sind, hieraus auf eine lange, vor seinem Erscheinen erfolgte Einbürgerung des Wortes in die Sprache der Engländer, und seine Verschmelzung mit dem Genius



derselben mit einiger Sicherheit zu schliessen. Die Redensarten des Korporals Nym: „Das ist der Humor davon;“ „Der König hat üblen Humor mit ihm (Sir John) gespielt;“ „Er (der König) nimmt allerlei Humore und Sprünge vor;“ „Ich bin im Humor, euch leidlich derb auszupochen;“ „der Humor davon ist zu hitzig;“ „Humore sind im Schwang;“ „Das sind gute Humore;“ die Worte Glosters (Richard III.): „Ward je in dieser Laun' ein Weib gewonnen? Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit?“ sowie vor Allem die Worte, welche Cassius in „Julius Cäsar“ am Ende der zweiten Szene des ersten Aktes mit sich selbst spricht: „If I were Brutus now and he were Cassius, he should not humour me“ (hier ist der ursprünglich substantivisch und adjektivisch ausgedrückte Begriff zur Form des Verbums erweitert und hat in seinem Zusammenhange einen dem Begriff Laune durchaus fremdartigen Sinn erhalten; denn to humour heisst Jemand lenken, hofmeistern, über Jemand etwas vermögen): — alle diese und andere vom Dichter gemachten Anwendungen des Wortes, mit welchem er meisterlich nur zu spielen scheint, weisen auf einen langen, jedenfalls schon vor dem Auftreten Shakespeares geübten und sogar vielfach ausgebildeten Gebrauch des Wortes hin. Es ist daher wohl nicht zu gewagt, als sehr wahrscheinlich anzunehmen, dass die lateinische Bezeichnung humor zunächst die italienische umore hervorrief, dieses Wort nach Frankreich verpflanzt wurde, und dort, und zwar in der Normandie, sich nach ihm das französische humeur bildete (denn das Wort humeur soll normannischen Ursprungs sein), und mit den Normannen unter Wilhelm dem Eroberer (1066) nach England kam, wo normannisches Wesen und normannische Einrichtungen schon lange zuvor sich eingebürgert hatten, dort heimisch wurde und also die angelsächsische Sprechart humour sich bildete. Schon in der frühesten englischen Litteratur, namentlich in Chaucers „Tales of Canterbury“, die für die heutige Form der englischen Sprache als grundlegend zu betrachten sind, wird das Wort



vorkommen. Jedenfalls hat der Geist der englischen Sprache auf die Entwicklung des Begriffes, sowie auf die humoristische Litteratur Englands grossen Einfluss ausgeübt; und zu dieser geschichtlichen Rolle war der englische Genius besonders geeignet.

Der Genius der englischen Sprache war es auch, welcher dem kühnen Eindringling, im Zusammenhange mit den erwähnten Lehren altgriechischer Philosophen, eine physiologische und pathologische Bedeutung verlieh. Denn gleichwie jene Denker im ewig Flüssigen und Werdenden das Prinzip der Welt, und in der richtigen Mischung der Säfte in den Naturwesen die Gesundheit derselben, sowie die normale Entwicklung der Weltdinge erkannten: also waren es zuerst englische Ärzte und Physiologen, welche auf der Grundlage der überlieferten Theorien griechischer und römischer Heilkünstler die Grundthätigkeit des menschlichen Organismus auf das Element des Flüssigen, beziehungsweise der Säftemischung in ihm, gleichfalls zurückführen zu müssen glaubten. Demnach behaupteten sie, dass der Zustand des menschlichen Organismus, den wir mit dem Worte Gesundheit bezeichnen, auf einer vollkommen richtigen Mischung seiner Lebenssäfte beruhe, und derjenige Zustand, welchen wir Krankheit nennen, in der mangelhaften oder verkehrten Mischung dieser Säfte gegründet sei. Auch Shakespeare huldigte dieser Ansicht, wovon verschiedene Stellen seiner Dichtungen Zeugnis ablegen. So z. B. lässt er den Antonius über Cäsar sagen:

Sanft war sein Umgang und die Elemente  
So wohl in ihm gemischt, dass die Natur  
Aufstehen konnte, um vor aller Welt

Von ihm zu sagen: Ja, dies war ein Mann!

Man sprach in Folge solcher Auffassung von einer krankhaften Mischung der flüssigen Teile des Körpers, sowie auch von verdorbenen Säften, und bezeichnete diesen Zustand mit den Worten: „The blood is full of humours.“ Man war



ferner der Ansicht, die Verdorbenheit der Säfte sei den trockenen Elementen im Körper zuzuschreiben, weil diese die regelrechte Bewegung der feuchten Elemente erschwerten, ja, wohl gar zum Stillstand brächten. Wenn das Blut schneller, als gewöhnlich pulsierte und ein fieberischer Zustand die Thätigkeit der körperlichen Organe hemmte, so nannten die gelehrten Herren die einem solchen Zustand zum Grunde liegende Krankheit Humoralfieber (Flussfieber), und die ärztliche Gelehrtenzunft gründete auf solche vermeintlich richtige Erkenntnis krankhafter Vorgänge im menschlichen Körper eine besondere, in allen Kulturstaaen sich verbreitende Lehre, derzufolge alle Krankheiten aus der Verderbnis der Säfte hergeleitet wurden, die Humoral-Pathologie.

Da man gesunde und kranke Säfte, dickes und leicht kreisendes Blut, flüssige und stockende Lebensstoffe im menschlichen Körper entdeckt hatte, so war es natürlich, diese Beschaffenheit des Körpers auf die mit ihm einheitlich verbundene Seele zu übertragen. Flossen die Säfte leicht in den Kanälen des Körpers auf und nieder und befand sich derselbe wohl, d. h. in guter Stimmung, so musste auch die Seele an dieser guten Stimmung Teil haben; also auch gesund sein. Bewegten die flüssige Stoffe sich langsam und träge durch die körperlichen Gefässe, schien der Blutumlauf wohl gar zu stocken, war der Körper mithin verstimmt, d. h. krank, so konnte es nicht anders sein, als dass auch die Seele träge und schwerfällig sich bewegte und deswegen einer krankhaften, insbesondere einer trüben Stimmung anheimgefallen war. Nun bekam das vertrakte Wort die Bedeutung von Seelenstimmung, und weil man in dem einen Individuum eine gute, d. h. heitere und frohmütige, in dem anderen eine üble, d. h. trübe und schwermütige Stimmung beobachtete, so sprach man von einer guten und schlechten Laune, von einer heitern und trüben Seele; und diejenigen Personen, bei denen man einen raschen Wechsel der Stimmung wahrnahm, nannte man grillenhaft, eigensinnig, wunderlich, launenhaft, und



die Anschauung, welche eine solche launenhafte Seele von den Dingen hatte, kennzeichnete man gleichfalls als eine grillenhafte, seltsame, launenhafte. Nun wurden einzelne Hauptorgane des Körpers einer längeren Beobachtung unterzogen, und es dauerte nicht lange, so glaubte man bald in diesem, bald in jenem Organe den Hauptsitz der trüben und schwermütigen Stimmung erkannt zu haben, und nach dem Namen eines solchen Organs benannte man alsdann die krankhafte Stimmung (Verstimmung) eines Menschen. Nahm man an, diese Stimmung habe ihren Sitz in einem dickflüssigen, schwarzen Blute oder in der Galle, so hatte die Schwerblütigkeit oder Schwarzblütigkeit notwendigerweise auch das Gemüt schwermütig, gallig, düstergestimmt gemacht: die Melancholie (melancholia, von *melán* u. *cholē*) des Körpers hatte die Melancholie der Seele zur Folge. Fand man, dass der Unterleib krankhaft disponiert war, so leitete man von der Unterleibskrankheit die trübsinnige Laune, die Grillenhaftigkeit der Seele, die Hypochondrie (von *hypo* und *chondros*) ab. Eine Art der Hypochondrie nannte man den Spleen, wenn man annahm, dass insbesondere die Milz krank sei. Die Milzsucht, so meinte man, sei die Wirkung übler Laune und langer Weile. „*Troubled with the spleen*“ war, wenn nicht der höchste, so doch der schlimmste Grad von „*out of humour*“ sein. Und da die Heilkundigen versicherten, die Milzsucht, also der spleen, sei in England weit verbreitet, und sie als Hauptursache der Krankheit die isolierte Lage und die klimatischen Einflüsse (hauptsächlich die vielen dicken Nebel) des Landes annahmen, so glaubte man, der spleen sei untrennbar von der körperlichen und seelischen Beschaffenheit des Volkes, er sei mithin eine nationale Krankheit. Den spleen haben und ein Engländer sein, hielt man Jahrhunderte hindurch für gleichbedeutende Begriffe, und noch jetzt ist weder die sprichwörtliche Redensart, noch der mit ihr verbundene Spott aus den Denk- und Sprachgewohnheiten der Völker verschwunden.



Man hatte aber auch ferner beobachtet, dass bei dem einen Individuum stets eine heitere, bei dem andern stets eine ernste Stimmung; bei diesem ein rasches, lebhaftes, kraftvolles Auflodern der Empfindung, bei jenem dagegen ein langsames, gelassenes, gleichmütiges Empfinden vorwiegend sich bemerkbar machte; und man schloss daraus, es müsse jeder menschliche Organismus von einer ihm eigentümlichen Geblütsmischung, einer Grunddisposition, beherrscht werden und folglich auch in jeder einzelnen Seele eine mit dem Körper harmonierende und seiner Natur gemässe Gemütsstimmung, Grundstimmung, vorhanden sein. Diese jedem Individuum eigentümliche Verbindung des körperlichen und seelischen Zustandes, sowie die von dieser Verbindung abhängige Empfindungs- und Denkweise und die ihm angeborene beharrliche Seelenstimmung (Gemütsart) nannte man Temperamentum. Und da man vier natürliche Grundstimmungen des Gemüts (Temperamente) erkannt hatte, gleichwie Xenophanes und Empedokles bekanntlich vier Grundelemente in der Natur (Weltstoffe) angenommen hatten, so nannte man die starkmütige, heftig sich äussernde (heissblütige, gallsüchtige) Gemütsgrundstimmung das cholerische (von chölē, Galle); die leicht erregbare, feurige (leicht und reichblütige) Gemütsgrundstimmung das sanguinische (von sanguis, das Blut); die ernste, schwermütige (schwerblütige, schwarzgallige) Grundstimmung das melancholische (von mélan, schwarz); und die träge, unempfindliche, indifferente (schleim- und kaltblütige) Grundstimmung des Gemütes das phlegmatische (von phlégein, verbrennen) Temperament.

Kant hat bekanntlich eine Kritik der vier Temperamente geschrieben. Auch er vertritt die Ansicht, dass sie auf der organischen Beschaffenheit der Individuen, namentlich dem Blutumlaufe, der Eingeweide, der Haut, der Nervensubstanz beruhen, folglich auf humoral-pathologische Vorgänge zurückzuführen seien. Auch er nimmt an, dass die rechte Mischung der Säfte die Gesundheit des Körpers und der Seele zur



Folge habe. Er kommt im Fortgange seiner Untersuchungen zu dem Ergebnis, dass in keinem Menschen eines der Temperamente allein und in völliger Reinheit vorkomme. Er lehrte, dass das cholerische Temperament mit sanguinischen, melancholischen und phlegmatischen Elementen, das sanguinische Temperament mit cholerischen, melancholischen und phlegmatischen Elementen gemischt sei, und also auch das melancholische und phlegmatische Temperament nicht frei von den Elementen der anderen Temperamente sein könne. Kant hatte mithin die Überzeugung gewonnen, dass in jedem einzelnen Menschen alle Temperamente, nur nicht in gleichem Maasse, wirksam seien, weil des Einen Temperament von den äussere Eindrücken, welche das Gemüt empfängt, leichter erregt werde und darum lebhafter und nachhaltiger sich äussere, als das Temperament des Andern. Der grosse Denker, dessen Verstand sich ebensowohl in der Synthesis, als in der Analysis in seiner Kraft und Versatilität bezeugt hat, hätte doch nun aber aus diesen Erkenntnissätzen zu der Schlussfolgerung gelangen müssen, dass gerade deswegen, weil das Gemüt die Fähigkeit hat, jede Stimmung in sich aufzunehmen und sie stärker oder schwächer, längere oder kürzere Zeit in sich fortklingen zu lassen, die Grundstimmung desselben in jedem einzelnen Menschen weder cholerisch, noch sanguinisch, noch melancholisch, noch phlegmatisch sein könne, sondern die ganze Skala der Empfindungen und Seelenkräfte umfasse und somit alle Stimmungen, deren das Gemüt fähig ist, ob schon ihrem Grade nach verschieden, in ihm anklingen und es erregen. Denn die verschiedenen und entgegengesetzten Stimmungen und Äusserungen des Gemütes sind nur verschiedene Kundgebungen einer Gesamtkraft, Ausstrahlungen einer Geistessonne, und diese vereinigte Kraft, die gleichsam den Fokus aller Kräfte bildet, macht eben das Grundprinzip der menschlichen Natur aus, ist eines jeden menschlichen Individuums Mikrokosmos. Jeder Mikrokosmos stellt aber ein Abbild des Makrokosmos dar, und sein innerstes Wesen,



so schwach es uns oft erscheinen mag, ist, gleichwie das der Allwelt, unendlich. Der einzelmenschliche Gedanke, so weltallgemein, oder so beschränkt er sich auch offenbare, kann daher in keiner begrenzten Erscheinungs- und Erkenntnisform sein Dasein ausleben, und folglich kann ihm auch durch keine Schöpfung des menschlichen Geistes, selbst nicht auf der höchsten Höhe künstlerischer Schaffenskraft ein endgültiger Abschlus bereitet werden: seine Bewegung geht vielmehr über jede Einzelform hinaus; sie ist ihrer Natur nach unendlich, und kann nur ausklingen in der ewigen Einheit und Harmonie der Welttotalität.

Kant, wie tief er auch eindrang in die Natur des menschlichen Geistes, hat demnach jene unwiderstehliche Neigung aller — scheinbar feindlichen — Kräfte zur Versöhnung und Übereinstimmung, welche wir als ein Grundprinzip des menschlichen und aussermenschlichen Geistes bezeichneten, weder an und für sich, noch in den Schöpfungen des künstlerischen Geistes erkannt, jedenfalls nicht zu begründen versucht. Seine Untersuchungen der menschlichen Vernunft; die Erkenntnis, dass das Wesen der Dinge unabhängig sei von der Erscheinungsform der Dinge, und dieses Wesen durch blosser Erfahrung nicht ergründet werden könne; seine Lehre, dass Zeit, Raum und Kausalität nur Anschauungsformen unseres Geistes sind, und vor allem die durch seine Lehre bewirkte Befreiung des Denkens von der Bevormundung der scholastischen Philosophie, d. h. des Bestrebens der Kirchen- und Schulgelehrten, die Philosophie durch die angeblich unfehlbaren religiösen Glaubensdogmen maassgebend zu beeinflussen, indem er die völlige Unbeweisbarkeit und folglich die Nichtigkeit aller Kirchendogmen bewies: diese Ergebnisse feiner Geistesthätigkeit sind für die Welt der denkenden Köpfe eine strahlende Leuchte, die noch lange dazu dienen wird, Irrtümer blozulegen und dunkle Vorstellungen zu verscheuchen. So hat er auch die Wissenschaft vom Schönen durch eine Fülle köstlicher Wahrheiten bereichert. Seine



Gedanken über das Erhabene, Tragische, Komische sind unvergängliche Denkmale der Majestät der menschlichen Vernunft. Da ihm jedoch das harmonisierende, durch innere lebendige Kraft wirkende Prinzip im Schaffen des Naturgeistes, sowie besonders in den künstlerischen Gestaltungen der menschlichen Geisteskraft unbekannt war, so konnte er in sich keinen Antrieb finden, über die Gattung der Einzelkünste und die Grenzen der Einzelercheinungen auf den Gebieten des Tragischen und Komischen hinauszudenken und sich die wissenschaftliche Frage zu stellen: 1) ob es möglich sei, dass das Tragische und das Komische in ihrer höchsten Steigerung aufhören könnten, oder aufhören müssten, tragisch oder komisch zu wirken, mithin aufhören müssten, das zu sein, was sie für uns sind; und sodann 2) sich zu fragen, ob und wie und wo, falls die Bewegung der tragischen und komischen Kraft als fortdauernd gedacht wird, diese dialektische Bewegung sich einheitlich vollende, da jedes künstlerische Spiel, sowohl in seiner Darstellung als auch in seiner abstrakten Vorstellung, der Form und Zeit nach, wohl einen Abschluss erhält, und die widerstreitenden Gewalten gleichfalls, dort wie hier, zeitliche und formale Schranken finden, aber gleichwohl die dem tragischen und komischen Spiele zum Grunde liegende wirkende Ursache, die das Spiel durchblitzende, gleichsam elektrische, jene Polaritäten vereinigende Kraft, wie jede kosmische Kraft, an sich unbegrenzt und deswegen unendlich ist.

Der grosse Denker geht in seiner „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“ von dem Grundsatz aus, dass das Erhabene sowohl wie das Komische nur vom Standpunkte des Subjektivismus erkannt und genossen werden könne. „Erhaben ist,“ so führt er aus, „was auch nur denken zu können, ein Vermögen des Gemütes beweist, das jeden Maasstab der Sinne übertrifft. Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption



(Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserem Subjekte) beweisen, welche uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das grösste Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht.“ Und weiter sagt er: „Die Unwiderstehlichkeit der Naturkraft lässt uns zwar als Naturwesen unsere physische Ohnmacht erkennen, aber zugleich ein Vermögen entdecken, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, worauf sich eine Überlegenheit über die Natur gründet.“ Für Kant existierte daher das Erhabene lediglich in der Persönlichkeit des Menschen, also nicht in den Objekten der Erscheinungswelt. Und doch muss Etwas, das subjektivisch erkannt und genossen werden kann, doch objektivisch vorhanden sein, weil jede subjektive Erkenntnis eine objektive Erscheinungswelt zur unerlässlichen Voraussetzung hat. Die Annahme eines subjektivischen Prinzips, nach welchem das Schöne erkannt, empfunden und erklärt werden soll, ohne ihm eine objektive materielle Grundlage zuzuordnen, ist ein Widerspruch in sich selbst. „Kant hat,“ wie Fr. Vischer treffend bemerkt, „keinen Raum für das Erhabene des Objekts; er kennt in Wahrheit nur das Erhabene des Subjekts.“ So hat auch das Komische bei Kant nur eine einseitige Wertschätzung gefunden; aber nicht nur darum, dass auch er den Humor als eine Seite des Komischen betrachtet: das Komische überhaupt hatte für ihn im Allgemeinen nur eine physiologische Bedeutung. Indem er z. B. das Phänomen des Lachens als eine der Gesundheit zuträglichste körperliche Bewegung schildert, meint er, dass die Wirkung des Komischen als eines „Spieles der Vorstellungen“ nur in einem rein sinnlichen Genusse erkannt werden könnte. Dass dieses Spiel der Vorstellungen durch die ihnen zum Grunde liegende Idee, gleich der Bewegung des Denkens, über die Einzelercheinung hinweg unbegrenzt sein und nach dem Urquell aller geistigen Bewegung zurückkehren müsse, um sich, so lange die Menschheit dauert, in jedem einzelnen



gesunden Individuum zu erneuern, war seinem scharfen Verstande entgangen. Jede subjektive, also abstrakte, Erkenntnis kann nur dann aufklärend wirken und fruchtbar sein, wenn ihr eine anschauliche, also objektive, Erkenntnis vorhergegangen ist, gleichwie nach Kants eigener Lehre, „alle unsere Erkenntnis mit der Erfahrung anhebt, ohne dass sie darum eben alle aus der Erfahrung entspringt.“ Die Methode, zur Ergründung ästhetischer Dinge von einer abstrakten Erkenntnis und nicht von den in den Objekten des Schönen wirkenden Bedingungen auszugehen, heisst doch so viel, als über das Schöne urteilen, ohne durch unmittelbare Anschauung des Schönen Kenntnis von ihm genommen zu haben. Durch innere Anschauung allein wird es auch dem schärfsten Denker unmöglich sein, zur richtigen Erkenntnis ästhetischer Erscheinungen, und ebenso wenig zu einem richtigen Urteile über diese Erscheinungen zu gelangen. Und so kann es nicht Wunder nehmen, dass sein ausgeprägter, sein ganzes Denken beherrschender Subjektivismus nicht ausreichte, das Wesen des Komischen und noch weniger das Wesen des Humors zu ergründen.

Schiller, der die ästhetischen Grundsätze des Königsberger Philosophen in seiner grossen Weise weiter entwickelte, jedoch mit diesen Grundsätzen neue Anschauungen verwob, hatte in seiner Abhandlung „Über das Erhabene“ das Gefühl des Erhabenen „ein gemischtes Gefühl“ genannt. Indem er den Begriff desselben als eine „Zusammensetzung von Wehsein und Frohsein“ bestimmte, gelangte er, zumal es ihm unmöglich dünkte, dass der nämliche Gegenstand in zwei entgegengesetzten Verhältnissen zu uns stehe, zu der Schlussfolgerung, dass „wir selbst in zwei verschiedenen Verhältnissen zu dem Gegenstand stehen, dass mithin zwei entgegengesetzte Naturen in uns vereinigt sein müssen, welche bei Vorstellung desselben auf ganz entgegengesetzte Art interessiert sind.“ Diesen bedeutsamen Worten fügt er noch die Bemerkung hinzu: „Wir erfahren also



durch das Gefühl des Erhabenen, dass wir ein selbstständiges Prinzipium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist.“

Leider ist der Unvergessliche den Spuren dieser Gedanken nicht nachgegangen, gleichwie auch Lessing, seiner angeführten denkwürdigen Erklärung über Humor und Laune auf den Grund zu gehen, sich versagt hatte. Er hatte indess schon zuvor in seiner Abhandlung „Über naive und sentimentale Dichtung“ darauf hingewiesen, dass nicht das Gebiet, aus welchem der Dichter seine Gegenstände nähme, ihn tragisch oder komisch mache, sondern das Forum, vor welches er ihn bringe; dass die Ziele der Tragödie und Komödie im Grunde die nämlichen seien, nämlich die Freiheit des Gemütes in uns zu nähren oder hervorzurufen, wobei der Komödie der schönere Teil der Aufgabe zufalle, weil in dem komischen Charakter jede Grösse schon enthalten und ungezwungen wie mühelos aus seiner Natur fliesse, und er, seinem Vermögen nach, ein Unendliches in jedem Punkte seiner Bahn sei.

„Wenn“, so führt er diesen Gedanken weiter aus, „die Tragödie von einem wichtigeren Punkte ausgeht, so muss man auf der anderen Seite gestehen, dass die Komödie einem wichtigeren Ziele entgegengeht, und sie würde, wenn sie es erreichte, alle Tragödien überflüssig und unmöglich machen. Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein.“ Und weiter bemerkt er in der Abhandlung, es müsse eine Dichtungsart geben, welche den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit im Leben der Menschheit aufhebe, und fragt sodann: „Wenn der Dichter die Totalität des Menschen im freien Spiele seiner Kräfte darzustellen hat, welche Dichtungsart ist zur Durchführung dieser Aufgabe am meisten oder einzig geeignet?“ Schiller war anfänglich geneigt anzunehmen, der Dichter könne diese höchste ihm zu stellende Aufgabe durch die heroische Idylle lösen. Als



er sich indess überzeugete, dass das Leben, auch das idealste, mit der Aufnahme eines Herakliden in den Olymp schliessen müsse, eine idyllische Szene im Olymp, welche allegorisch die aus Kampf und Not erlöste selige Menschheit darstelle, jenseit der Grenzen der Poesie liege, wendete er seine Aufmerksamkeit der scherzhaften Satire, der Komödie, zu, weil die Komödie jenen Widerspruch zwischen Ideal und Leben in Lachen auflöse und dadurch das Gleichgewicht in der Seele wiederhergestellt werde. „Denn zeigte es sich“, so schreibt er an W. v. Humboldt, „dass eine solche Behandlung der Satire ausführbar wäre, so würde die Komödie das höchste poetische Werk sein.“

Aus diesen Darlegungen ergibt sich dreierlei: erstens, dass Schiller erkannt hatte, dass es ein Prinzipium im Menschen gäbe, welches Wehsein und Frohsein in ein einziges Gefühl verschmelze, und folglich im Menschen zwei entgegengesetzte Naturen vereinigt sein müssen, welche bei Anschauung eines Gegenstandes auf entgegengesetzte Art interessiert sind; zweitens, dass es mithin eine Dichtungsart geben müsse, welche diese beiden entgegengesetzten Naturen versöhnt und den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit im Leben der Menschen aufhebt; und drittens, dass diese Dichtungsart die scherzhafte Satire, die Komödie, sei, falls es sich als ausführbar erweisen sollte, die Totalität des Menschen im freien Spiele seiner Kräfte durch sie zur Darstellung zu bringen und also den Widerspruch zwischen Ideal und Leben aufzuheben.

Obgleich Schiller in diesen tiefsinnigen Erklärungen das Wesen des Humors nahe berührt, und der erkannten neuen, die Totalität des Menschen darstellenden Dichtungsart kein anderes Prinzipium, als die Natur des Humors zu Grunde liegen kann, so mag es auffallend erscheinen, dass er sich dessen ungeachtet von den überlieferten Begriffsvorstellungen über die Natur des Humors nicht loszureissen vermocht hat. Denn wenige



Seiten darauf — in seinen Ausführungen des Gedankens, dass den naiven Dichtern die gemeine Natur am leichtesten gefährlich werden könne und deswegen der Komödiendichter, dessen Genie sich am meisten von dem wirklichen Leben nährt, auch am meisten der Platttheit ausgesetzt sei — macht er die Bemerkung, die naive Poesie fördere den Glauben, als wenn schon die blosse Empfindung, der blosse Humor, die blosse Nachahmung wirklicher Natur den Dichter ausmache. Und dann sagt er wörtlich: „Unter dem Freibrief der Laune duldet man die Plattheiten, welche sich die Deutschen unter dem Titel von naiven und scherzhaften Liedern vorsingen lassen; aber einer Laune, einer Empfindung, die man nicht sorgfältig genug verbannen kann.“ Allerdings unterscheidet Schiller in scharfer Weise zwischen den teils blos scherzhaften, teils faden, abgenutzten und nicht selten gemeinen Darstellungen, welche unter der falschen Fahne des Humors sich in der Litteratur breit machen, und dem Humor selbst; aber dass Humor ihm nicht viel mehr als blosse Laune war, hat er in jenen Worten deutlich zu erkennen gegeben. Gleichwohl ist sein ästhetischer Reformgedanke ein goldenes Samenkörnlein unter der von den Kunstphilosophen ausgestreuten Saat sowohl für die Bereicherung philosophischer Erkenntnis, als für die Entwicklung und Neugestaltung der Dichtkunst. Die meisten unserer dramatischen Dichter und Dramaturgen wandeln gleichwohl noch immer die alten ausgetretenen Wege mit viel Eifer, aber mit wenig Einsicht, und sie haben, trotz hoher Vorbilder und trotz eines stark ausgeprägten Selbstbewusstseins, nicht eine leise Vorstellung von den Grundlagen, auf welchen sich der Reformbau der künftigen dramatischen Dichtkunst erheben wird. Ihr Ziel wird aber nicht eine höhere Behandlung der scherzhaften Satire, der Komödie, oder der heroischen Idylle, der Tragödie, sein, sondern sie wird eben jene Dichtungsart sein müssen, welche, wie Schiller ahnungsvoll sagt, „den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit im Leben der Mensch-



heit aufhebt und die Totalität des Menschen im freien Spiele seiner Kräfte darstellt.“

Weiter, als Schiller, drang Jean Paul in das dunkle Gebiet des Humors ein. Ihm kommt das Verdienst zu, auf die hohe Bedeutung desselben im Bereiche der Ästhetik zuerst mit Nachdruck hingewiesen und ihn zum Gegenstand seines tiefsten Nachdenkens gemacht zu haben. Er gilt noch immer in der Litteratur nicht nur als der eigentliche Dichter des Humors, sondern auch als einer seiner vorzüglichsten Erklärer. Wie erklärt er denn nun seines Wesens Kern? In seiner „Vorschule der Ästhetik“ definiert er (§ 31) den Humor als das „romantisch Komische“. Er ist ihm also in seines Wesens Grunde das Komische; er erweitert aber den Begriff des Komischen, indem er es als ein romantisches bezeichnet. Was ist ihm nun das Komische? und was das Romantische? Das Komische besteht nach Jean Paul in dem „unendlichen Kontrast zwischen der Vernunft und der ganzen Endlichkeit“; und diesen Kontrast hervorzurufen, ist Sache des Verstandes. „Der Verstand und die Objekten-Welt kennen nur Endlichkeit.“ Romantisch ist ihm „das Schöne ohne Begrenzung, oder das schöne Unendliche.“ So ist also der Humor im Sinne Jeans Pauls „ein auf das Unendliche angewandtes Endliche“; und somit „ein umgekehrtes Erhabene“, das er als ein „angewandtes Unendliches“ erklärt. Seines Wesens Haupteigenschaft besteht darin (§ 32), dass er nicht wie das Komische das Einzelne vernichtet, sondern die „Totalität des Endlichen durch den Kontrast mit der Idee, der Unendlichkeit.“ „Es giebt daher für ihn keine einzelne Thorheit, keine Thoren, sondern nur Thorheit und eine tolle Welt; er erniedrigt das Grosse, um ihm das Kleine, und erhöht das Kleine, um ihm das Grosse an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts.“ „Wenn Schlegel mit Recht behauptet, dass das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selber immer jenes sein müsse: so



gilt dasselbe noch mehr vom Komischen; nämlich alles muss romantisch, d. h. humoristisch werden.“ Novalis gab der romantischen Poesie wohl die tiefste Bedeutung, wenn wir von allem kirchlich-katholisierenden Beigeschmack absehen wollen, indem er in „Heinrich von Ofterdingen“ bemerkt: „Das Chaos muss in jeder Dichtung durch den regelmässigen Flor der Dichtung schimmern.“ Wie er sich dies vorstellt, spricht er in folgenden Versen aus:

„Alles muss in einander greifen,  
Eins durch das Andere gedeihen und reifen;  
Jedes in Allen dar sich stellt,  
Indem es sich mit ihnen vermischt  
Und gierig in ihre Tiefe fällt,  
Sein eigentümliches Wesen erfrischt  
Und tausend neue Gedanken erhält.“

Die vollziehende Gewalt ist auch in der Poesie früher da, als die gesetzgebende. Aber das poetische Wesen, welches Novalis kennzeichnet, ist nicht romantisch, d. h. mystisch-ahnungsvoll, grenzenlos, märchenhaft, abenteuerlich, empfindselig, christlich-katholisch, sondern humorisch. Der Romantizismus ist in seinem tiefsten Grunde — keineswegs in seinen Übertreibungen und Ungereimtheiten — Humorismus, worüber die Romantiker sich niemals klar geworden sind. Wäre es ihnen möglich gewesen, das Geistesziel ihrer ungestillten Sehnsucht mit ungetrübtem Blicke zu erschauen, so würden sie die von dichten Nebeln umwallten Abwege, auf welche sie wahntrunken gerieten, vermieden haben. Die blaue Blume, welche die Wunderseligen leidenschaftlich suchten, aber nicht gefunden haben, ist die Blume des Humors. Jean Paul, indem er dem Humor den Charakter des Romantischen, als des Grenzenlosen, verleiht, trifft damit nicht die eigentliche Natur seines Wesens, welches Bouterweck, auf den er mit überlegener Miene herabsieht, viel schärfer erfasst, indem er das Romantische in einer „Einkindschaft des Ernstes, ja, des Tragischen und Komischen findet.“ Die Beispiele, welche er aus dem Gebiete der Kunst anführt, um das



romantische Gepräge an ihnen nachzuweisen, sind unzutreffend; denn ihnen haftet nicht dieses, sondern das Gepräge des Humors an. Wenn er z. B. auf die Stelle in der Ilias hinweist: „Da Jupiter von seinem Olymp zugleich die kriegerische unruhige Ebene Trojas und die fernen arkadischen Auen voll stiller Menschen unter einerlei Sonnenlichte überschaut“, so ist es keinesweges hauptsächlich „das Grenzenlose, welches sie charakterisiert;“ sie charakterisiert vielmehr der Zusammenklang der dargelegten Gegensätze in der Seele des Gottes. Nichtsdestoweniger hebt Jean Paul das Wesen des Humors über den unzulänglichen Begriff eines physiologischen Dunstes, der Laune, der Grille, ja, sogar des blos Komischen, das doch immer nur Endliches mit Endlichem verknüpft, weit hinaus, indem er dem Humor die grosse Rolle zuweist, das Endliche mit dem Unendlichen in Gegensatz zu bringen, damit das Unendliche um so erhabener, und das Endliche um so nichtiger erscheine. Das Komische zu gestalten, ist Sache des Verstandes, während die Darstellung des Gegensatzes des Endlichen zur universalen Idee dem höheren Vermögen der Vernunft zugeschrieben wird.

Jean Paul erkennt also die Aufgabe des Humors darin, die den Sinnen zugängliche Welt der Einzelercheinungen, indem sie dem Ganzen der Welt gegenübergestellt wird, in ihrer Verweslichkeit und Nichtigkeit zu zeigen, uns über die wechselvolle Erscheinungswelt zu erheben und das Gemüt dadurch frei und heiter zu machen. Er übersieht aber dabei, dass der formale Gegensatz zur Kennzeichnung des Unendlichen unzureichend ist, weil das Unendliche auch im Endlichen lebt, und folglich die Welt des Endlichen mit der allen Dingen zu Grunde liegenden Idee unlösbar verbunden ist. Endliches und Unendliches sind darum ebenso wenig natürliche Gegensätze, wie die Begriffe Idealismus und Realismus oder Geist und Materie, weil sie als dualistische Gewalten in der Weltordnung nicht begründet sind. Die veränderlichen und fortwährend sich verändernden Er-



scheinungsformen sind zwar nicht das Wesen der Dinge; aber die jeder Erscheinung zu Grunde liegenden Kräfte und Stoffe sind ewig und somit unveränderlich. Die Weltordnung duldet keine Zweiheit; sie ist vielmehr durch und durch Einheit. Soll das düsterhafte Kleine und Niedrige in der Menschennatur und im Menschenleben in Gegensatz zum Grossen und Erhabenen gebracht werden, um es lächerlich zu machen und in seiner Erbärmlichkeit zu zeigen, weil es wähnt und glauben machen will, dass es gross und erhaben sei, so ist eine solche Aufgabe nicht vom Humor, sondern von der Satire zu lösen. Nicht einmal dem rein Komischen dürfte man die Lösung einer solchen Aufgabe zuschreiben, weil es im Weltganzen weder etwas unbeschränkt Grosses, noch etwas unbeschränkt Kleines, weder ein unbedingt Erhabenes, noch ein unbedingt Niedriges giebt, und darum kein Ding im Weltall an sich, d. h. als ein zu diesem All gehöriger Teil, verlacht werden kann. Jean Paul sagt: „Wenn der Mensch, wie die alte Theologie that, aus der überirdischen Welt auf die irdische herunter schaut, so zieht diese klein und eitel dahin; wenn er aber mit der kleinen Welt, wie der Humor thut, die unendliche ausmisset und verknüpft, so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Grösse ist.“ Aber ausmessen lässt sich die sogenannte kleine Welt überhaupt nicht mit der unendlichen, weil sie untrennbar mit ihr verknüpft, mit mir eins ist; und gerade deswegen, weil die „kleine“ in keinem dualistischen Verhältnisse zu ihr steht, können wir im Bewusstsein der Einheit alles Weltseins über die „kleine“ Welt, die kleinen Teile des Ganzen, im Gegensatz zur „grossen“ Welt, d. h. dem Ganzen, nicht lachen. Könnten wir's, so müssten wir auch über die grosse Welt zu lachen uns gedrungen fühlen. Ein Lachen kann erst entstehen, wenn wir den kleinen Menschen in seiner kleinen Welt dergestalt reden und handeln sehen, als gehöre er nicht zur grossen Welt, als sei er den Gesetzen und der Ordnung der grossen Welt nicht ganz und gar unterworfen;



und er, der kleine Mensch, dieses mikroskopische dunkle Weltallpünktchen, sich anmasst, seine armseligen und selbstsüchtigen Träumereien, insofern sie im schreienden Gegensatze zu den erkannten Gesetzen und Einrichtungen des Weltganzen stehen, für den Weltwillen auszuschreien. Ein Mensch, welcher also gesinnt ist und solcher Gesinnung gemäss handelt, ist mit nichten ein „rasender Sokrates;“ sein Verhalten ist ebenso wenig humorisch, wie es auch nur komisch ist; es ist vielmehr das Gebahren eines wahnwitzigen Narren, und wenn er eine dreifache Krone trüge. Über einen Narren aber, der sich einen Weisen dünkt; über einen Zwerg, der sich einbildet, ein Riese zu sein; über die unreife Jugend, wenn sie sich wie das gereifte Alter geberdet; über einen Affen, der, in menschliche Kleider gesteckt, menschliche Handlungen nachahmt; über einen Gesunden, der sich anstellt, als ob er krank sei; über einen Unwissenden, der so thut, als ob er gelehrt wäre; über einen aufgespreizten „kalekutischen Hahn,“ wenn er stolpert; über einen Rasenden, der sich bemüht, offene Thüren einzustossen: über solche und ähnliche, unseren Sinnen sich aufdrängende Gegensätze lachen wir, wenngleich unser Lachen, den verschiedenen Eindrücken gemäss, verschiedenen Stimmungen entquillt. Je höher unsere Erwartung durch das Verhalten jenes Narren, jenes Zwerges, jener Kinder, jenes Affen u. s. w. gespannt wird, und je plötzlicher und schärfer die Gegensätze auf einander stossen, desto lächerlicher werden sie uns sein und desto komischer werden sie wirken. Denn mit der wachsenden Ursache der Lächerlichkeit werden auch die zum Lachen reizenden Gestalten an Lächerlichkeit wachsen, und mit ihnen zugleich die Empfindungen, welche das Komische in unserem Gemüte hervorruft. Die Meinung, namentlich englischer Asthetiker, beispielsweise eines Hobbes und Addison, das Gefühl subjektiver Überlegenheit über das verlachte Objekt verursache den Genuss, welchen das komische Element in uns hervorruft, ist aus dem Grunde als eine irrige zu be-



zeichnen, weil auch das Schwache und Kleine von Natur aus die nämliche Berechtigung zu seinem Dasein und seiner Willensbezeugung hat, als das Starke und Grosse, und ebenso ernst zu nehmen ist, als dieses. Darum muss auch die Behauptung Jean Pauls, dass, weil die Stufenleiter des Komischen unendlich sei, auch noch über einen Engel gelacht werden müsse, wenn man der Erzengel sei; oder dass, wie andere ihm nachsprechende Ästhetiker sich ausdrücken, der Kluge über den Dummkopf, der Weise über den Thoren lachen müsse, würde erst dann zutreffend sein, wenn jener Engel den Erzengel (übrigens ist auch das Bild schon verkehrt, weil ein Engel nur in der Einbildung existiert und mithin kein Objekt der wirklichen Welt ist), jener Einfältige den Klugen und jener Thor den Weisen im Ernste spielen wollte, ohne doch im Stande zu sein, es zu können.

Ganz richtig aber bezeichnet der grosse Humorist das Komische als einen Feind des Erhabenen. Indem er jedoch den Humor ein umgekehrtes Erhabenes nennt, und ihn trotzdem als die höchste Steigerung des Komischen, nämlich vom Endlich-Niedrigen und Gemeinen bis zur Unendlichkeit der weltverachtenden Idee, auffasst, gerät er mit sich selbst in Widerspruch. Denn alles Komische ist ein umgekehrtes Erhabenes, und weil jenes durch das Kleine und Endliche im Gegensatze zum Erhabenen, das ein Grosses und Unendliches zur notwendigen Voraussetzung hat, sich als begrenzt erkennt, so ist ihm der Humor zwar ein höheres, jedoch im Wesentlichen kein anderes Prinzip, als das Komische. Glaubt er doch (im § 32) seines Wesens Geheimnis erschlossen zu haben, wenn er als Charakteristikum dem „halbwahnsinnigen Swift erhaben“ die Worte nachruft: „Vive la bagatelle!“ Und meint er ferner doch die Natur desselben zu offenbaren, wenn er (§ 39) auf Falstaff als dessen „glänzendsten“ Vertreter hinweist; oder im Harlekin „den Chor der Komödie, den wahren Gott des Lachens, den personifizierten Humor“ (§ 40) erkennt; oder ihn (im § 41) den „komischen Weltgeist“ nennt!



Nichtsdestoweniger bezeichnet er aber den Humor als ein metaphysisches Prinzip, und schreibt ihm die Aufgabe zu, das Endliche mit dem Unendlichen zu verknüpfen, was zu thun er ja nicht vermöchte, wenn er blos komischer Natur wäre. Zwar findet der Humorist auch, und zunächst in sich selbst, das unendlich Kleine, und er muss sich selbst verlachen; aber er ist sich sehr wohl bewusst, dass in diesem seinem unendlich Kleinen das unendlich Grosse sich seiner bewusst wird, und aus diesem Bewusstsein entspringt ihm der ungeheure Gegensatz zwischen dem kleinen subjektiven Ich und dem objektiv gedachten unendlichen Welt-Ich: die Selbstverlachung ist oder wird Weltverlachung.

Jean Paul hat die Wahrheit, dass zwischen der höchsten Steigerung des Erhabenen (Tragischen) und dem Komischen eine Verwandtschaft besteht, und dass, gleichwie das Tragische nicht frei ist von komischen Elementen, so auch das Komische sich gegensätzlich berührt mit der Idee des Tragischen, erkannt. Aber die grössere Wahrheit, dass es vermöge dieser wechselseitigen Verwandtschaft ein Prinzip geben müsse, welches die Gegensätze vereinigt, dass also die Bewegung des tragischen und komischen Gedankens in einen einheitlichen Begriff, in eine beide verbindende Idee ausströmen muss, indem sie dieselben in sich aufnimmt und, sie auflösend, in ein neues Gedankenwesen und somit in eine neue Realität umwandelt: diese grössere Wahrheit hat er weder als Ästhetiker erkannt, noch als Dichter zur Darstellung gebracht.

Dem Wesen des Humors kommt er in seiner Erkenntnis am nächsten, indem er, worauf Vischer besonders aufmerksam macht, in bildlicher Sprache von sich selber aussagt: „Ich kannte stets nur drei Wege glücklicher — nicht glücklich — zu werden. Der erste, welcher in die Höhe geht, ist: soweit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, dass man die ganze äussere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur



wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist: gerade hinabzufahren in ein Gärtchen und da sich so heimisch in eine Furche einzunisten, dass, wenn man aus seinem warmen Lerchenneste heraussieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und eine Sonne und ein Regenschirm ist. Der dritte endlich, den ich für den schwersten und kühnsten halte, ist der, mit den beiden zu wechseln.“ Aus diesen Hinweisen, besonders aus dem letzten, klingt das Wesen des Humors durch, wenn wir seine Bedeutung auf den Kreis des menschlichen Daseins beschränken und den Begriff „wechseln“ durch den Begriff „vereinheitlichen“ ersetzen wollen. Mit den beiden Wegen wechseln, d. h. also, zwischen Erhabenheit und Niedrigkeit, Ätherreinheit und dunklem Gewölk, innerer Befriedigung und Herzensqual sein Leben dahinleben, so dass diese Gegensätze in uns zusammenklingen: das allerdings ist der schwere und kühne Weg, welchen der Humor uns führen muss, wenn wir zur Freiheit und Heiterkeit des Geistes gelangen wollen. Um den Geist desselben recht lebendig zu empfinden, braucht man indess nur auf einem Berge zu sein, allein mit seiner Seele; über sich den unendlichen Weltraum; vor sich die unabsehbare Ferne; unter sich die gähnende Tiefe; in sich den grossen Gedanken der Ewigkeit; und zugleich von dem Bewusstsein durchschauert, dass doch die gepriesensten Thaten der grössten Menschen den erhabenen Thaten des Weltgeistes gegenüber so winzig klein sind und die ganze Menschheit im Grunde weiter nichts ist, als ein grosser Ameisenhaufen, welcher auf der Oberfläche jenes planetarischen Inselchens im Weltenozean, welches wir die Erde nennen, in dunklem Willensdrange herumkrabbelt. Alle Dinge, welche der Mensch von solchem erhabenen Standpunkte aus schaut, deren inneren Zusammenhanges er sich im Tiefsten bewusst wird, und die er mit seiner ganzen Seele umfasst, das Grosse wie das Kleine, das Ganze wie das Einzelne,



das Unendliche wie das Endliche, — sie sind ihm dann gleichsam zusammenfließende Strahlen des einen Weltlichts, in einander spielende Wellen des einen Stromes der das All durchdringenden und durchklingenden Weltseele.

Von den Männern, welche nach dem Hinscheiden Kants sich um den philosophischen Ehrentron in Deutschland bewarben, und deren ästhetische Anschauungen überhaupt hier in Betracht kommen können, sind vornehmlich zwei zu nennen: Schelling und Hegel. Schelling würde, wenn er es verstanden hätte, aus den Grundgedanken seiner Philosophie die rechten metaphysisch-ästhetischen Folgerungen zu ziehen, die Entwicklung des Humorbegriffes zu fördern vermocht haben. Aber seine ganze Philosophie verlief sich ja im Sande theistisch - phantastischer Abstraktionen. Der einstmals sehr gefeierte Naturphilosoph, obwohl er in der Einheit des Idealen und Realen die unendliche Idee, sowie die ewige Quelle des Schönen gefunden, und das Schöne als den sinnlich wahrnehmbaren und vollkommenen Ausdruck der Idee erkannt hatte, konnte sich doch nicht zu der Vorstellung erheben, dass gerade darum, weil alles Dasein sich als eine unauflösliche Verbundenheit von Idee und Erscheinung, von Geist und Körper darstellt, es ein unentschwindbares Allgemeines geben müsse, in welchem die Ausströmungen aller, auch der ungleichartigsten, Ideen, ob diese sich in der menschlichen Vorstellung als erhaben und tragisch, oder als niedrig und komisch bezeugen, einen einheitlichen Mittelpunkt finden. Das Gesetz der unbegrenzten Bewegung des Denkens heischt mit Naturnotwendigkeit ein solches centrum gravitatis, zu welchem alles schöpferisch sich manifestierende Geistesleben, insbesondere alles künstlerische Empfinden, Denken und Gestalten, mit magnetischer Kraft von ihm angezogen, hindrängt und von ihm aufgenommen, gleichsam aufgesogen wird, um sodann wieder zurückzuströmen in die Einzeldinge. Wäre dies nicht der Fall, so müsste in der Einrichtung des Weltganzen die Grundlage der Identität des Idealen und Realen fehlen: das Gesetz der Einheit, und in



der Einheit die Harmonie im Kreislauf des individuellen Seins und Werdens der unaussprechlich mannigfaltigen Welt-  
dinge.

Hegel war geradezu unfähig, jenes Weltprinzip zu erkennen, weil seine Begriffe vom Tragischen und ganz besonders vom Komischen auf durchaus verworrenen Vorstellungen beruhten. Der dunkle Wortkünstler schloss vom Streben zum Guten, Edlen und Schönen das Element des Komischen aus; denn er glaubte, die Aufgabe des Komischen sei es (Ästhetik Th. 1) nach Vernichtung zu trachten; aber Alles was sich vernichte, sei an sich ein Nichtiges, und daher ein falsches und sich widersprechendes Bestreben. Zudem meinte er, es sei eine sehr niedrige Art der Poesie, welche sich darauf beschränke, die Schwächen und Verirrungen der menschlichen Kreatur lächerlich zu machen. Hiernach ist es in der That sehr glaubwürdig, dass er nach einer Darstellung des „Hamlet“ im königlichen Schauspielhause zu Berlin in die Worte ausgebrochen sein soll: Wie zerrissen muss die Seele dieses Menschen gewesen sein, welcher so etwas machen konnte! (Hat doch auch in unseren Tagen ein gefeierter Universitätsprofessor in seinem „Goethe und kein Ende“ durch allerlei absurde Bemerkungen über Goethes Faust, diese grösste deutsche Dichtung, seine völlige Unfähigkeit, poetisch zu empfinden und über ästhetische Dinge zu urteilen, dargethan!) Der viel zu sehr überschätzte und bewunderte Phänomenologe — ich folge auch hier einem Fingerzeige Vischers — geht in seiner Phänomenologie sogar so weit, das Wesen des Komischen, bei Gelegenheit einer Besprechung der griechischen Tragödie, als eine Götterverleugnung zu bezeichnen. Demnach müsste das Komische, wenn wir den Gedanken einer Verleugnung der Götter auf die Verleugnung eines Gottes beschränken, Gottverleugnung sein; und von der Gottesleugnung zur Gotteslästerung ist nur ein kleiner Schritt. Denn, wenn das Komische die Kraft hat, das Göttliche überhaupt herabzuziehen und in der Vorstellung der



Menschen zu vernichten, so wird es dies thun, gleichviel ob in dem einen Zeitalter der Glaube an Götter, oder in dem andern der Glaube an einen Gott gelehrt und gepflegt wird. Das Göttliche ist überdies durchaus unabhängig von der wandelbaren Anschauung der Menschengeschlechter, und es ist ihm völlig gleichgültig, welche Formeln und Gebräuche sie zu seiner Verherrlichung auch immer erfinden mögen. Das Absurde und Niedrige, welches diese Formeln und Gebräuche etwa kennzeichnet, trifft nicht den Gott oder die Götter, sondern die Gesinnungen und die Geistesbeschaffenheit der Menschen. Hat aber der bekanntlich von Niemandem verstandene Philosoph sagen wollen, das Komische habe die Aufgabe, die vernunftwidrigen Vorstellungen, welche jeder Mehr- oder Vielgötterei zu Grunde liegen, insofern sie nicht auf Erdichtung beruhen, lächerlich zu machen, um sie zu vernichten, so hat er doch wahrlich kein Recht, das Gute von der Wirkung des Komischen auszuschliessen, weil eine solche Vernichtung unzweifelhaft eine gute, ja, eine heroisch gute That sein würde. In diesem Sinne müsste man auch vom Tragischen sagen, dass es eine verwandte, jedoch weit höhere Aufgabe zu erfüllen habe, nämlich diese: die ewige Idee, also das „absolut Gute und Vollkommene,“ aus den vielfältigen Kämpfen des Subjekts mit den niedrigen auf Selbstsucht gegründeten menschlichen Leidenschaften in völliger Reinheit als unbesiegbare Grösse hervorgehen zu lassen. Das Gemeine und Antigöttliche wird vernichtet, aber das Göttliche triumphiert. Dieser Triumph der Idee ist aber nicht mehr das Werk der tragischen Muse, sondern des Humors. Denn das „gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt, wirkt weder tragisch, noch komisch; es wirkt vielmehr beides zugleich, d. h. ausgleichend, versöhnend, vereinheitlichend.

Es ist sehr merkwürdig, dass der sprachgewaltige und grundehrliche Schopenhauer, welcher die Irrtümer der „Philosophieprofessoren“ in der Feueresse seines streitbaren



Geistes so lustig verbrannt und namentlich Hegels Philosophie als eine Afterphilosophie gekennzeichnet, ihn selbst eine philosophische Ministerkreatur und einen geistlosen und unwissenden Scharlatan genannt, nicht vermocht hat, dem Geheimnisvollen in das Herz zu schauen, obgleich er ein so helles Urteil über das Wesen der Kunst gewonnen hatte. „Der Zweck der Kunst“, sagt er im 34. K. des II. B.: des „Die Welt als Wille und Vorstellung“, „ist die Erleichterung der Erkenntnis der Ideen der Welt im Platonischen Sinn. Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher, in seinen näheren Bestimmungen, Uerschöpfliches. Die Mitteilung eines solchen kann daher nur auf dem Wege der Anschauung geschehen, welches der der Kunst ist.“ Diese Erklärung entspricht im Wesentlichen der Goethes, wenn er sagt, die Kunst habe das Allgemeine im Besondern auszudrücken, ihr eigentlicher Grund sei das Wahre, das Naturgemässe; und deshalb sei sie eine „Vermittlerin des Unaussprechlichen und somit höchste Manifestation der Idee.“ Demnach erklärt Schopenhauer in Übereinstimmung mit seinem Urteil über den Zweck der Kunst „das Schöne als der deutliche Ausdruck bedeutsamer (Platonischer) Ideen. „Die Eigenschaft „schön“ wird demjenigen beigelegt, was sich so darstellt, dass es die Idee seiner Gattung deutlich an den Tag legt. Wenn das Einzelne uns mit seiner Gattung allererst bekannt macht und bedeutsam auf uns wirkt, so erfassen wir darin die (Platonische) Idee dieser Gattung, welcher als solcher die Schönheit wesentlich ist.“ Das deutlich hervortretende Anschauliche einer Idee ist ihm also das Schöne, und auf dieser Grundlage baut er seine Ästhetik auf. So ist ihm das Lächerliche das plötzlich hervortretende Produkt des Gegensatzes zwischen anschaulicher und abstrakter Erkenntnis. „Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts anderem („Die Welt a. W. u. V.“ I. B. S. 101), als aus der plötzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist



selbst eben nur der Ausdruck jener Inkongruenz. Sie tritt oft dadurch hervor, dass zwei oder mehrere reale Objekte durch einen Begriff gedacht und seine Identität auf sie übertragen wird; darauf aber eine gänzliche Verschiedenheit derselben im Übrigen es auffallend macht, dass der Begriff nur in einer einseitigen Rücksicht auf sie passte. Ebenso oft ist es jedoch ein einziges reales Objekt, dessen Inkongruenz zu dem Begriff, dem es einerseits mit Recht subsumiert worden, plötzlich fühlbar wird. Je richtiger nun einerseits die Subsumtion solcher Wirklichkeiten unter den Begriff ist, und je grösser und greller andererseits ihre Unangemessenheit zu ihm, desto stärker ist die aus diesem Gegensatz entspringende Wirkung des Lächerlichen. Jedes Lachen also entsteht auf Anlass einer paradoxen und daher unerwarteten Subsumtion, gleichviel ob diese durch Worte oder Thaten sich ausspricht.“ Es ist nach dieser Begriffsbestimmung Schopenhauers erklärlich, dass auch er Kants und Jean Pauls Theorien des Lächerlichen als unrichtige verwirft und dazu bemerkt („Die Welt a. W. u. V.“ II. B., S. 117, Recl. Ausg.): „Begriffsbestimmungen wie: „der Humor ist die Wechseldurchdringung des Endlichen und Unendlichen“, drücken nichts weiter aus, als die gänzliche Unfähigkeit zum Denken Derer, die an solchen hohlen Floskeln ihr Genüge haben.“ Aber nicht recht erklärlich ist es, dass er diesem Gedanken nicht tiefer nachgedacht hat. Hätte er es gethan, so würde er ihn mutmasslich richtig gestellt, erweitert und ausgebaut und dieser ihn dann vielleicht zu einer Enthüllung des Wesens des Humors geführt haben. Er erklärt sich über das Wesen des Humors in seiner „Theorie des Lächerlichen“, wie folgt: „Das absichtlich Lächerliche ist der Scherz; er ist das Bestreben, zwischen den Begriffen des Andern und der Realität, durch Verschieben des Einen dieser Beiden, eine Diskrepanz zu Wege zu bringen; während sein Gegenteil, der Ernst, in der wenigstens angestrebten genauen Angemessenheit Beider zu einander besteht. Versteckt sich aber nun der Scherz hinter den Ernst, so ent-



Schopenhauer

steht die Ironie. Das Umgekehrte der Ironie wäre demnach der hinter den Scherz versteckte Ernst, und dies ist der Humor. Man könnte ihn den doppelten Kontrapunkt der Ironie nennen. Die Ironie ist objektiv, nämlich auf den Andern berechnet; der Humor aber subjektiv, nämlich zunächst nur für das eigene Selbst da. Demgemäss finden die Meisterstücke der Ironie sich bei den Alten, die des Humors sich bei den Neuern. Denn näher betrachtet, beruht der Humor auf einer subjektiven, aber ernsten und erhabenen Stimmung, welche unwillkürlich in Konflikt geräth mit einer ihr sehr heterogenen, gemeinen Aussenwelt, der sie weder ausweichen, noch sich selbst aufgeben kann; daher sie, zur Vermittelung, versucht, ihre eigene Ansicht und jene Aussenwelt durch dieselben Begriffe zu denken, welche hierdurch eine doppelte, bald auf dieser, bald auf der andern Seite liegende Inkongruenz zu dem dadurch gedachten Realen erhalten, wodurch der Eindruck des absichtlich Lächerlichen, also des Scherzes, entsteht, hinter welchem jedoch der tiefste Ernst versteckt ist und durchscheint. Fängt die Ironie mit ernster Miene an und endigt mit lächelnder, so hält der Humor es umgekehrt.“ Hiernach ist Schopenhauer der Humor nur eine Seite des Komischen, durch die der Ernst durchschimmert. Aber auch auf dem Grunde jedes Ernstes schlummert das Lächerliche, gleichwie auf dem Grunde alles Lächerlichen der Ernst verborgen ist. Das Umgekehrte der Ironie, der Scherz, hinter welchem der Ernst sich versteckt, ist daher kein Humor, sondern Satire. Denn es ist das Wesen der Satire, die Wirklichkeit der menschlichen Dinge dem Ideal, als der höchsterreichbaren Realität, als Objekt der Lächerlichkeit gegenüber zu stellen. Dies geschieht meistens im Gewande „des Scherzes, hinter welchem aber ein tiefer Ernst versteckt ist und durchscheint.“ Die Beispiele, welche Schopenhauer anführt, beweisen vollends, dass der Humor für ihn „eine besondere Art der Laune“ (wahrscheinlich von luna), durch welchen Begriff in allen seinen



Modifikationen ein entschiedenes Überwiegen des Subjektiven über das Objektive, bei der Auffassung der Aussenwelt, gedacht wird. Auch jede poetische oder künstlerische Darstellung einer komischen, ja sogar possenhaften Szene, als deren verdeckter Hintergrund jedoch ein ernster Gedanke durchschimmert, ist Produkt des Humors, also humoristisch.“ Dass das Umgekehrte mit derselben Berechtigung gesagt werden könnte, scheint Schopenhauer gar nicht zum Bewusstsein gekommen zu sein. Der Humor schimmert durch solche Vorstellungen hindurch, wie ein ferner Stern durch die Nebel des Weltraums. Thatsächlich tritt Schopenhauer mit seiner Begriffsbestimmung hinter Lessing zurück, von dem wir wissen, dass er weit davon entfernt war, Humor mit Laune, oder auch nur mit einer besondern Art von Laune, zu übersetzen, weil „Humor und Laune ganz verschiedene, in gewissem Sinne geradezu entgegengesetzte Dinge sind.“ Wenn er aber die Natur des Humors, d. h. also in seinem Verstande den Ernst, welchen er hinter dem Scherz einer Zeichnung Tischbeins erkannt, durch folgende, dem Gedichte eines persischen Dichters entnommene Verse:

„Ist einer Welt Besitz für dich zerronnen,  
Sei nicht im Leid darüber, es ist nichts;  
Und hast du einer Welt Besitz gewonnen,  
Sei nicht erfreut darüber, es ist nichts;  
Vorüber geh'n die Schmerzen und die Wonnen,  
Geh' an der Welt vorüber, es ist nichts —“

am besten ausdrücken zu können vermeinte, so beweisen sie mit nichten die Richtigkeit seiner Theorie; sie bezeugen vielmehr, dass der dem Ghasel zum Grunde liegende Gedanke auf einer Wechseldurchdringung des Endlichen und Unendlichen beru, aber durchaus nicht auf einem Scherze, hinter dem der Ernst verborgen ist.

Darin stimmen wir jedoch dem verdienstvollen Denker bei, wenn er tadelnd bemerkt, dass heutzutage in der deutschen Litteratur das Wort „humoristisch“ durchgängig in der Be-



deutung von komisch gebraucht werde. Der Humor ist nicht nur unseren Tagesschriftstellern, den Gelehrten der Witz- und humoristischen Blätter, den Theaterkritikern, den Erzählern, sondern auch den meisten dramatischen Dichtern und Dramaturgen im Grunde nichts anderes, als was er dem grossen Haufen ist, ein Wesen höherer und niederer Komik, das bald harmlose oder treffende oder platte Scherze macht, und bald schamlose Possen reisst. Selten nur durchbricht seine Kundgebungen ein schwacher Schimmer seines wahren Geistes, und noch seltener erscheint er in den modernen Produktionen als das Wesen, welches er schon einigen Ästhetikern des vorigen Jahrhunderts war. Schopenhauer meint, diese heillose Begriffsverwirrung entspringe aus der Sucht, den Dingen einen vornehmeren Namen zu geben, als ihnen zukomme. „Da jedes Wirtshaus Hôtel, jeder Geldwechsler Banquier, jede Reiterbude Zirkus, jedes Konzert Musikalische Akademie, jeder Töpfer Thonkünstler,“ und — fügen wir hinzu, jeder Äquilibrist, jeder Geigenspieler, Künstler, und jeder Schulpedant und jeder Taschenspieler Professor — „genannt sein will: so heisst auch jeder Hanswurst Humorist. Der Humor ist indes nicht dazu da, um jeden Spass und jede Hanswurstiade mit diesem Namen zu betiteln, wie jetzt in Deutschland ohne Opposition von Litteraten und Gelehrten geschieht, weil der wahre Begriff jener Geistesrichtung, jenes Kind des Lächerlichen und Erhabenen, zu subtil und zu hoch sein würde für ihr Publikum, welchem zu gefallen sie bemüht sind, Alles abzuplatten und zu pöbelarisieren.“

Während der grösste Philosoph der neueren Zeit eine deutliche Vorstellung von dem Wesen des Humors nicht zu gewinnen vermochte, und Begriffsbezeichnungen, wie die zuletzt angeführte, er sei ein Kind des Lächerlichen und Erhabenen, darthun, dass das Wesen desselben seinem Geiste nur in unklaren Umrissen vorschwebte, ist es Fr. Vischer, dem geistreichen Ästhetiker, vergönnt gewesen, in der Ent-



wicklung seines Begriffes einen beachtenswerten Schritt in der Richtung nach Vorwärts zu thun. Er geht in seinen Untersuchungen in der „Wissenschaft vom Schönen“, gleich Jean Paul, von dem Begriffe der Universalität und der Nichtigkeit der Dinge aus und kommt zu dem Schlussergebnis, dass die Selbstverlachung des Humoristen das wesentliche Merkmal des Humors sei. Er begreift den Humor in seinem tiefsten Grunde als das unbeschränkte, in sich abgeschlossene, vollkommene Komische. Das Ergebnis seiner an der Hand der Geschichte der philosophisch-ästhetischen Litteratur ausgeführten Betrachtungen lässt sich, grösstenteils mit seinen eigenen Worten, dahin zusammenfassen: Das Wesen des Schönen bewegt sich in den Kunstformen des Erhabenen und Komischen im Widerstreite seiner Momente. Das Bewegungsgesetz erfordert die Versöhnung dieser Gegensätzlichkeiten. Da das Erhabene und Komische zwei Einseitigkeiten sind, welche sich fordern und bedingen und deren keine sich anderswohin bewegen kann, als in die andere, so muss es eine Form geben, in welcher beide vereinigt sich weiter bewegen. Diese Bewegung kann keine andere sein, als zurück in das einfach Schöne. Im Erhabenen war die reine Einheit des Schönen aufgehoben durch die Negation des Bildes (der Wirklichkeit), im Komischen ist sie es durch die Negation der Idee. Jedes der beiden Momente im Schönen ist durch die Negation des andern zu seinem Rechte gekommen, und indem jedes sein Recht eben durch diese Negation des andern zum Unrecht kehrte, so erlischt der Streit in der ursprünglichen Einheit, welche das Schöne überhaupt bildet. Diese Einheit, welche die Gegensätze eingeschlossen entfaltet, ist keine neue und besondere Gestalt des Schönen; sie ist vielmehr der Geist des Ganzen der Natur, der eben in diesen Gegensätzen da ist, sie durchläuft und aus ihnen in sich zurückkehrt. Diese lebendige Einheit ist als Einheit des Objektiven und Subjektiven zu begreifen. Soll sich nun das Schöne weiter bewegen, so kann es dies nur als Ganzes



und zwar nach dem Gesetze, demzufolge der durch Entfaltung aller seiner Momente erfüllte Begriff über sich selbst, d. h. über die Abstraktion seiner Allgemeinheit, sich hinausbewegt in die Form seines unmittelbaren Daseins. Der Gegensatz des Objektiven und Subjektiven ist in den Formen des Erhabenen und Komischen hervorgetreten und hat sich zuletzt im Humor zusammengefasst, welcher sowohl darum, weil er zugleich eine komische Persönlichkeit ist und in dieser sich als komisch weiss, als auch deswegen, weil er dieses Bewusstsein des Subjekts über die ganze Welt erweitert, objektiv und subjektiv in Einem ist.

Da nun aber durch die Auflösung der Gegensätze in der Einheit des Naturschönen keine neue Kunstform, keine besondere Gestalt des Schönen, entsteht, und das Bewegungsgesetz, welches die Einseitigkeiten hervorrief, Versöhnung heischt, und das Naturschöne ausser Stande ist, die ihm entsprechende neue Kunstform, in welcher die rollende Bewegung der Gegensätze des Objektiven und Subjektiven in den Kunstformen des Tragischen und Komischen ihre Ruhe und Ausgleichung findet, zu schaffen: so kann die Bewegung nicht unmittelbar den Weg nach ihrem Ursprung, dem allgemeinen Schönen, zurücknehmen, und das entstandene neue Schöne muss sich entschliessen, ein wirkliches Dasein in der Vorstellung des Menschen anzunehmen, weil es nicht nur da sein muss, sondern thatsächlich da ist. Dieses neue Schöne, diese neue Kunstform ist eben der Humor.

Diese Beweisführung, dass der Humor das absolut Komische sei, will freilich zu dem gewonnenen Ergebnis nicht ganz passen; denn sie lässt auch ein anderes, von jenem abweichendes Ergebnis zu. Den Übergang zu einer Begriffserklärung fand Vischer in der Bemerkung, dem Witze müsse endlich einfallen, dass er in seinen Kundgebungen sich selbst ausgelassen habe. Sonach soll die Existenz des Humors da beginnen, wo der Witz anfängt, über sich selbst zu witzeln. Sobald der Witzige die Kraft gewinnt, sich



gegen sich selber zu wenden, sich selbst zu verlachen, ordnet er sich der Macht des Komischen unter und zwar dergestalt, dass der Begriff des Humors der Nichtigkeit des Endlichen entrissen und zum Begriff des Unendlichen erweitert wird. Der blos Witzige, dem jedes andere Ich als Objekt diene, an welchem er seinen Witz auslassen konnte, muss folglich sein eigenes Ich sich als Objekt vorstellen, sich selbst mit- hin als einen komischen Stoff behandeln. Das eigene kleine Ich gehört zum grossen Ich der Menschheit, diese samt der Erde, der Mutter aller tellurischen Existenzen, zum Ganzen der Welt: kann ich also über ein anderes mir verwandtes Ich lachen, warum sollte ich denn nicht über mein eigenes Ich lachen können? Dem Weltschmerz des Humors ist darum die ganze Welt ekel, schal und unersp��esslich, und Alles dünkt ihm nur werth, dass es zu Grunde gehe. Ist nun der Humor auf dieser Stufe seiner Entwicklung angelangt, hat er das Erhabene in seinen höchsten Formen erfasst und es zugleich als ein subjektives Dasein in seinen Tiefen ergründet; ist es ihm ferner gelungen, den im Einzelobjekt gefundenen Widerspruch der Endlichkeit zur universalen Idee, zum Weltwiderspruche zu verallgemeinern; hat er die in den Formen des Erhabenen und Komischen erkannten Gegensätze des Subjektiven und Objektiven in sich einheitlich verbunden; ist in ihm das Komische — und, weil das Erhabene und das Komische sich wechselseitig bedingen, auch das Erhabene — zum Absoluten gesteigert: dann hört nach Vischer die Metaphysik des Schönen auf, und es beginnt die „Objektivität des Unmittelbaren, die ästhetische Physik“, das Naturschöne; dieses aber hat die Bestimmung, aufzugehen in die „ganze Wirklichkeit des Schönen, in die ästhetische Psychologie“, die Kunst.

Zunächst mag hier bemerkt werden, dass die Entwicklung der Wissenschaft vom Schönen, sowie des menschlichen Geistes überhaupt, einen andern Weg genommen hat, als Vischer anzunehmen scheint. Das erste Schöne, welches



der Mensch als solches erkannte, war das Naturschöne. Der Naturgeist, der die Weltdinge bewegende innere Verstand der Natur, war es, welcher den äusseren und inneren Sinn des Menschen weckte, übte und ausbildete und ihn die herrlichsten Werke der Kunst schaffen liess. In dem Maasse, wie der Naturgeist in seinen tausendfältigen Erscheinungen dem Menscheingeiste seine Geheimnisse enthüllte, entschleierte der menschliche Geist sich selber die tiefen Geheimnisse seines eigenen Wesens. In dem Menschen lebt und wirkt die Natur, und Alles, was er ist und kann, hat er aus dem heiligen Borne der Natur empfangen. Die Natur war stets des Menschen einzige Lehrerin und Vorbildnerin, und sie wird es immer sein. Was er schuf und schafft, konnte und kann zu jeder Zeit nur ein Abbild der ihn umgebenden Naturerscheinungen sein. Seine ganze Erkenntnis, sowie sein ganzes Können schöpft er aus dem unerschöpflichen Quell alles geistigen Lebens, der Naturwahrheit und Naturschönheit. Und gerade deswegen, weil die Natur das ewige Vorbild und Urbild für alles Schaffen des künstlerischen Geistes ist, so ist jedes künstlerische Thun unwahr und unschön, wenn es nicht in den Realitäten der Natur, als Erscheinungsformen der Idee, sein Urbild hat. Nur an der Hand der Natur konnte der Mensch Schöpfer werden; nur im Anschauen von Naturbildern war es ihm möglich, Bilder der Kunst hervorzubringen. Das Kunstschöne konnte daher nur als Nachahmung des Naturschönen in die Erscheinung treten. Und erst dann, als der Mensch Künstler geworden war, errang er die Befähigung, die von ihm geschaffenen Abbilder mit den Urbildern der Natur zu vergleichen und über die Merkmale nachzudenken, welche das Kunstschöne vom Naturschönen unterscheidet. Auf diesem Wege bildete sich sein Verstand, so dass er fähig wurde, Gegensätze zu erkennen sowohl in sich selber, in Folge der verschiedenartigen Eindrücke, welche er von der Aussenwelt empfangen hatte, als auch in seinem Verhältnis als wahrnehmendes und



erkennendes Subjekt zur Aussenwelt, den in seinen Gesichtskreis fallenden Objekten gegenüber, und somit auch fähig wurde, das Endliche im Unendlichen zu erkennen und endlich des Unendlichen im Endlichen sich bewusst zu werden. Gleichwie die Sprache schon eine vollkommene Ausbildung erlangt hatte, ehe es eine Schriftsprache gab, und grosse Meister der Redekunst eine Menge Menschen mit dem Zauber ihrer Rede entzückten oder ihrem Willen unterwarfen, ehe eine Grammatik geschrieben war: also erfreuten sich schon die frühesten Kulturvölker der herrlichsten Werke auf allen Gebieten der redenden und bildenden Künste, ehe es den Denkern gelingen konnte, die Grundlagen zu einer Wissenschaft des Schönen zu bauen. Die Metaphysik mit ihrem auf die Erkenntnis dessen, was seinem innern Wesen nach nicht sinnlich wahrnehmbar ist und doch ist, gerichteten Forschen und Denken war in der That nicht das Erste, sondern das Letzte, was der Mensch in der allmäligen Entwicklung seiner Geisteskräfte hervorzubringen vermochte.

Da nun Vischer die verschiedenen Stufen, welche das Erhabene und Komische durchlaufen muss, dargelegt und bewiesen hat, dass sie nur verschiedene Formen eines und desselben Grundprinzips, des Schönen überhaupt, sind: so ist es nicht recht verständlich, dass er den Begriff des Humors als das absolut Komische definieren und die dialektische Bewegung sich im Kunstschönen vollenden lassen konnte, zu welchem es doch schon seiner Natur nach von Haus aus gehört, und alles Kunstschöne doch nur als eine ideale Abstraktion des Naturschönen betrachtet werden kann. Die Einseitigkeiten, als welche er das Erhabene und Komische betrachtet, werden ihrem Wesen nach auf diese Weise nicht ausgeglichen, und das „neue Schöne, die in der Vorstellung der Menschen thatsächlich entstandene neue Kunstform“ (die zweifellos der Humor ist, aber ebenso zweifellos nicht der Humor, wie ihn Vischer erkannt hat), in welcher die „rollende Bewegung der Gegensätze des Objektiven und Subjektiven



ihre Ruhe und Ausgleichung“ finden soll, weil durch die „Auflösung der Gegensätze in der Einheit des Naturschönen keine neue Kunstform entstehen kann“, und der Humor, als blosser Vermittler des Tragischen und Komischen in der Vorstellung der Menschen, seine ganze Aufgabe nicht erfüllen kann, weil er nicht als eine dritte Kunstform wirkt, welche zu den beiden Kunstformen des Tragischen und Komischen hinzutritt, sondern vielmehr als ein Naturprinzip, das überall in den Dingen sich geltend macht und in der Kunst seinen menschlich-höchsten Ausdruck findet. Vischer ebenso wenig, als seine Vorgänger, haben das grosse Rätsel gelöst. Mehr oder weniger bis in die Nähe des Zieles vorgedrungen, wähnten sie, es erreicht zu haben, indem sie sich in echt metaphysischer Weise rückwärts zum abstrakten und allgemeinen Schönen, als Einheit des Subjektiven und Objektiven, wandten, und also zu ihrem metaphysischen Ausgangspunkte zurückkehrten. Denn noch einmal sei es gesagt: ist im Humor das Tragische und das Komische, das Ideale und Reale, das Objektive und Subjektive einheitlich verbunden, so kann sein Wesen sich weder im absolut Komischen, noch im absolut Tragischen, noch auch in irgend einer künstlerisch formalen Begrenzung erschöpfen; es muss vielmehr auf ein durchaus selbstständiges, alle Formen des Schönen umfassendes und alle künstlerischen Momente vereinheitlichendes Kunstprinzip, und, da die Kunst in allen ihren Schöpfungen eine freithätige Reproduktion der Natur ist, auf ein Weltprinzip zurückgeführt werden.

In dem sinnigen Geiste M. Carrieres hat die bisherige geschichtliche Entwicklung des Humorbegriffes ihren Höhepunkt, wenn auch nicht ihre Vollendung, erreicht. Er erklärt in seiner Untersuchung über das Wesen des Humors (Ästhetik I. B. S. 202): „Wie Ernst aus dem Scherz, Wonne aus der Wehmut sich entwickelt, so können sie auch ineinander spielen, so kann das Komische mit dem Tragischen sich verweben, und aus der Durchdringung der Gegensätze, die, wo



sie vollbracht ist, das reine Schöne verwirklicht, kann sich ein Prozess der Gährung und Vermittlung ergeben, der ihnen gegenüber das Aufheben im Doppelsinn des Bewahrens und Vernichtens darstellt, und so ergibt sich eine dritte Weltanschauung, die humoristische.“ Leider läuft der in den Vordersätzen ausgedrückte richtige Gedanke in eine unrichtige Schlussfolgerung aus. Hätte er ihn bis auf seine Wurzel mit strenger Logik verfolgt, so würde er erkannt haben, dass aus jenem Gährungsprozess sich nicht eine dritte Weltanschauung, neben der tragischen und komischen die humoristische, ergibt, sondern ein neues Prinzip, welches die Gegensätze durchdringt, aufhebt und einheitlich verbindet. Wohl entsteht durch solche einheitliche Verbindung eine neue Welt- und Kunstanschauung, aber nicht als dritte neben der tragischen und komischen (diese Kunstformen bilden an sich überhaupt weder die eine, noch die andere), sondern als eine durchaus selbstständige, wie die monistische, welche ganz unabhängig ist von allen rein theistischen Anschauungen. Carriere nennt den Humor die Dialektik der Phantasie; denn „Dialektik bezeichnet ursprünglich Wechselrede, durch welche die Menschen ihre Gedanken flüssig machen, die Einseitigkeiten der Standpunkte und Ansichten sich zu einer gemeinsam erzeugten Wahrheit aufheben, und man sich bewusst wird, dass die Dinge selbst ineinander übergehen und das, was sich für sich festhalten will, gerade in sein Gegenteil umschlägt . . . Die Dialektik zeigt das Ineinander des Endlichen und Unendlichen, so dass das Endliche zur Selbstbestimmung und Selbstverwirklichung des ewigen Wesens gehört, das in der Einheit mit allen seinen Offenbarungen und Werken wahre Unendlichkeit hat und Alles in sich einschliesst, und damit weist sie auch im Endlichen das ihm innewohnende Göttliche auf.“ Das Alles ist echt monistisch gedacht und ist als Fingerzeig vortrefflich geeignet, der Natur des Humors auf die rechte Spur zu kommen. Vischer hatte den „Zufall“ einen glücklichen genannt, dass das Wort nunmehr an die



geistige Flüssigkeit der Dinge anspiele, in welcher alles Feste sich auflöse. Carriere führt aus: „Der Humor, weil er die Dinge in einem immerwährenden Flusse sieht und bestrebt ist, sie zu- und ineinander zu bringen, weiss mithin, dass alle Dinge zwei Seiten zeigen, und er hat deshalb für das Grosse wie für das Kleine dasselbe Auge. Er ist folglich ebenso idealistisch, wie realistisch. . . . Im einfach Schönen erfreut uns die Ineinsbildung des Idealen und Realen; es ist die Harmonie also vollbracht. Sie ist auch das Ziel des Humors; aber sein Weg geht durch die Gegensätze des Lebens hindurch, und er leidet zugleich ihre Pein, wenn er sich der Lust ihrer Auflösung hingeben will. . . . Im Humor ergötzt uns der Prozess der Entwicklung aus der Verwicklung, wir sehen die Widersprüche und halten trotz ihnen das Gefühl der Einheit fest und am Ende triumphiert die Idee auch in der Erscheinung, die ihr ganz unangemessen schien. Diese Wirklichkeit der Wahrheit steht immer im Hintergrunde und blitzt wie Wetterleuchten dann und wann hervor, um zuletzt das Feld zu behaupten. . . . Der Humor trägt die Versöhnung im Gemüte, darum ist er stets gutmütig, er lebt in der Liebe. Ihm eignet die Kombinationskraft des Witzes; aber er unterscheidet sich von diesem, dass er an den Dingen, mit denen er spielt, einen innigen Herzensanteil nimmt und dass die Lust des Lachens ein inniges Mitgefühl der Rührung für das Verlaachte begleitet und durchklingt.“ Dann aber sagt Carriere, an einen Ausspruch Jean Pauls anknüpfend: „Der Humor liebt in der Schilderung das Kleine und malt es ins Detail genrehaft aus; aber wenn Sternes Walther Shandy mehrere Jahre so oft die Thüre knarrte, und er sich entschliesst, sie einölen zu lassen, und sich immer wieder entschliessen muss, so lachen wir über ihn und zugleich über uns selbst; denn so ist der Mensch, es ist die eigene Natur, das allgemein Menschliche, das uns der humoristische Sonderling bei aller seiner Schrullenhaftigkeit durchschimmern lässt.“ Und weiter: „Kraft seiner Komik liebt der Humor das Seltsame, Ver-



schrobene und Ungereimte, und die Aussenseite der Dinge ist ihm um so willkommener, je buntscheckiger sie sich darstellt; aber kraft des Ernstes und seiner Gemütlichkeit dringt er mit dem Tiefblick der Liebe in das Innerste des Wesens ein und hat seine Freude daran, uns durch barocke Formen irre zu machen und doch durch die Sinnigkeit und Zweckmässigkeit des Gehalts zu befriedigen. [So tönt auch in Falstaffs Spässen mitunter ein Seufzer der Menschheit, und das macht sie humoristisch; ich erinnere an das Wort über die Rekruten die er ausgehoben und die als Warze, Schimmelig, Schmächtig bereits die Zielscheiben seines Witzes waren: Futter für Pulver! Gut genug zum Aufspiessen! Sie füllen eine Grube, so gut wie bessere; Hem Freund, sterbliche Menschen! sterbliche Menschen!“ Ausser diesen Beispielen zur vermeintlichen Kennzeichnung des Humors führt er im Fortgange seiner Betrachtungen noch eine lange Reihe anderer Beispiele an, von denen ich nur aus „Viel Lärmen um Nichts“ den einfältigen Gerichtsdienner Hundbeer, „Gullivers Reisen in Liliput“, Fischarts „glückhaftes Schiff“, das Bild des so lebenswürdigen wie linkischen Gottwalt in Jean Pauls „Flegeljahren“, Wolfram von Eschenbachs „Parcival“, den „Simplex Simplicissimus“, sowie die Komödien des Aristophanes hervorhebe. Am Schlusse seiner Ausführungen weist Carriere darauf hin, dass der Humor in dem Mute, Allen die Wahrheit zu sagen, lebe; er nicht aus grübelnder Reflexion, sondern aus der gesunden körnigen Natürlichkeit seines Geistes hervorsprudele, dass ihm ferner das Element des wehmütigen Mitgefühls, des tiefen Leids, des Heldenschmerzes eigen sei, Hinweise, die er am Ajax des Sophokles, an Dietrich im Nibelungenliede, am alten Gaunt in Richard II, an Hamlet, und vor Allem an Shakespeares Narren, vornehmlich an dem herrlichen Burschen in „König Lear“, zu beweisen sucht.

Allen diesen Aus- und Anführungen zufolge — und die Beispiele beweisen es insbesondere — ist nach Carriere das Wesen des Humors wohl einem Strome unwägbarer Stoffe



vergleichbar, welcher den menschlichen Geist durchflutet und befruchtet, und in seinem künstlerischen Emanationen, namentlich in seinen komischen Schöpfungen, überwiegend hervortritt; aber er ist keine selbständige, auf sich allein gestellte Grösse, deren hauptsächlichstes Geschäft es ist, nicht einzelne Stimmungen und Empfindungen der Menschenseele, vorzugsweise die Elemente des Lächerlichen, zu beeinflussen, sondern alle die verschiedenen Regungen und Gefühle, deren die menschliche Natur fähig ist, einheitlich zu verbinden und die ihrer Vorstellung sich aufdrängenden Gegensätze sowohl in sich selber, als Totalstimmung des Gemütes, wie auch in ihren schöpferischen Geistesthaten, als Nachahmungen, beziehungsweise als Abbilder der Allheit der Naturdinge, zu versöhnen. Denn nicht darin besteht der Herzkern seiner Natur, dass in ihm Alles in einem Flusse ist; dass er nicht bloß komisch ist und seine Betrachtung deswegen nicht der über das Komische allein eingereicht werden darf; nicht darin, dass er die Standpunkte und Ansichten in ihren Einseitigkeiten aufhebt und an die Wahrheit und Verwirklichung göttlicher Ideen glaubt; auch nicht bloß darin, dass er die Kraft der Selbstbefreiung und Selbstverlachung manifestiert, oder dass er die nämliche Teilnahme für das Grosse wie für das Kleine, für das Vernünftige wie für das Ungereimte, für das Traurige wie für das Fröhliche, für das Weise wie für das Nürrische zeigt; auch endlich nicht darin allein, dass in ihm Ehrfurcht, Wehmuth und Spott zusammenklingen und er in seinen Werken nicht nur das werdende Schöne, sondern auch das vollendete Schöne in vollstimmiger Harmonie zur Erscheinung bringt: — das wahre unverfälschte Wesen des Humors besteht vielmehr darin, dass er sich nirgendwo und niemals als ein blosses Zubehör oder gar als ein zufälliges Anhängsel der Dinge kenntlich macht, oder sich bloß, im höchsten Sinne betrachtet, als eine den Kunstformen des Erhabenen und Komischen zugeordnete und verwandte Kunstform manifestiert, sondern dass in ihm vielmehr der Geist



aller Kunstformen lebt und wirkt, und er mithin der unversiegbare Born ist, dem alle Einzelstimmungen und Einzelempfindungen entquillen und zu dem sie in den allgemeinen und künstlerischen Offenbarungen des Geistes, weil das Weltprinzip des Monismus in ihm herrscht, kraft des Gesetzes der dialektischen Bewegung zurückströmen müssen, wie zu einem Sammelpunkte des Geistes ewiger Harmonie.

Ehe die Letzgenannten ihre Lehren vortrugen, hatte schon R. Solger sich um die Aufklärung des Wesens des Humors ein hoch zu schätzendes Verdienst erworben. Er äussert sich im Gegensatze zu den Begriffserklärungen Jean Pauls u. a. folgendermassen: „Alles ist im Humor in einem Flusse und überall geht das Entgegengesetzte, wie in der Welt der gemeinen Erscheinung, in einander über. Nichts ist lächerlich und komisch darin, das nicht mit einer Mischung von Würde oder Anregung von Wehmuth versetzt wäre; nichts erhaben und tragisch, das nicht durch seine zeitliche und selbst gemeine Gestaltung in das Bedeutungslose oder Lächerliche fiele.“ Er war wohl der Erste, welcher nachgewiesen hat, dass der Humor, seinem Wesen nach, durchaus nicht rein komisch sei, etwa die höchste Ausbildung des Komischen darstelle, sondern vielmehr als Einheit des Komischen und Tragischen gedacht werden müsse. Dass die ihm nachfolgenden Ästhetiker diesen bedeutsamen Wink theils nicht verstanden, theils nicht in genügendem Maasse fruchtbar gemacht haben, dass namentlich Vischer noch glauben konnte, in der Spitze des Komischen, in der Selbstverlächung, die Natur des Humors erfasst zu haben, ist kaum begreiflich. Sehr bemerkenswert ist es auch, dass Lazarus im Humor sogar die Grundelemente der Religion erkannt hat. Er sagt darüber wörtlich: „Die Grundelemente der Religion sind eben diese, dass der Mensch einerseits sich und alle Welt seinem Gotte gegenüber tief gebeugt und gedemütigt, hingefällig und nichtig findet, dass er sich aber andererseits über alles Weltliche erhaben, und seinem Gott, der seinem Herzen



nahe ist, hingegeben fühlt, und selber im Gotteslichte zu wandeln oder geführt zu werden gewiss ist. Gleicherweise sucht der Geist des Humors einerseits sich und sein wirkliches Leben fern von der Idee, kraftlos ihre Ziele und sein Wollen zu erreichen und darum gebändigt und in seinem Stolze gebrochen und oft bis zu einem verzweifelten Hohn-gelächter der Selbstverachtung verdammt, und andererseits dennoch gehoben und geläutert durch das Bewusstsein, trotz allem die Idee und das Unendliche zu besitzen und inne zu halten und in seinen auch noch so unvollendeten Werken darzustellen und heraus zu leben und mit ihr selbst im Innersten eins zu sein; wäre es auch nur in der aus ihr geschöpften Erkenntnis und dem Schmerze über die eigene Unvollendung.“

Vischer hat den Humor die dritte Kunstform, Carriere die dritte Weltanschauung genannt, und wir haben schon angedeutet, dass er im Sinne dieser Forscher weder das Eine, noch das Andere ist. Will man von ihm sagen, er wirke auf unser Denken und Bilden wie in ästhetischer Beziehung als eine neue aber freithätige Kunstform, so in philosophischer Hinsicht als eine neue Weltanschauung bestimmend ein, so kann man es nur in der Erkenntnis thun, dass er das Denkprodukt jener Anschauung der kosmischen Dinge ist, welche wir mit dem Namen Monismus bezeichnen. Es giebt für die verschiedenen Stufen des Denkens und der Bildung verschiedene Anschauungen der Welt; aber für den Einzelnen giebt es nur eine einzige. Eine zweite und dritte zu denken, ist vernunftwidrig. Und wie der einzelne Mensch dem Kosmos als einer unendlichen Einheit gegenüber steht, so kann er auch nicht anders, als die Kunst sich als ein einheitliches Ganzes vorzustellen. Denn, da ja zugestandenermaassen das Tragische und Komische sich miteinander verweben und aus der Durchdringung ihrer Gegensätze sich ein Prozess ergiebt, welcher sie einheitlich verbindet: so kann doch weder das Komische, noch das Tragische Weltanschauung sein, und



folglich auch nicht der Humor als dritte Weltanschauung ihnen zugesellt werden. Das Komische wie das Tragische beruht auf einem ästhetischen Begriffe, oder, wohl richtiger gesagt, auf einer ästhetischen Empfindung, und beide Kunstformen rufen in uns eine Kunstanschauung hervor. Der Humor ist aber als Kunstform nicht nur ein Begriff und ein Produkt des Kunstgeistes, sowie Grundlage für neue und einzig dem Naturgeiste entsprechende Kunstschöpfungen: er erhebt sich vielmehr vom Kunstbegriff und einer Kunstanschauung zur Weltanschauung, vom Kunstgesetz zum Naturgesetz; er ist Weltdasein und stetes Weltleben, von welchem das Menschenleben sowohl in der Wirklichkeit, als in der Kunst ein kleines Bruchstücklein ist. Der Natur gegenüber ist nichts tragisch und nichts komisch, es ist vielmehr unaufhörlich humorisch. Denn im Weltganzen ist Alles mit einander einheitlich verbunden, innigst verschmolzen; alle Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit ist eins geworden, und kein Ding kann wesentlich anders sein, als es ist und es schon immer gewesen ist; und aus keinem andern Grunde, als weil es, so wie es ist, nach ewigen Gesetzen sein muss, und in keinem Falle anders sein kann. Die Aufhebung aller Gegensätze kann daher nur in der menschlichen Vorstellung geschehen, wie die Gegensätze selbst nur in der menschlichen Vorstellung vorhanden sind. Will der Mensch sie sich im Bilde vorstellbar machen, so kann nur der Geist der Kunst diese zweite Welt erschaffen, und zwar am vollkommensten im darstellenden Spiele des Humors. Und darum ist der Humor weniger Kunst und Weltanschauung, als Weltsein, Weltleben und Weltherrlichkeit. In dem Grade, wie ein Künstler von diesem seinem Wesen ein lebendiges Bewusstsein in seiner Seele trägt und es in seinen Darstellungen durch Worte, Töne und Bildwerk veranschaulicht, in dem nämlichen Grade hat er dem monistischen Geiste des Humors gedient, und in demselben Grade wird er Künstler sein. Der grosse Künstler unterscheidet sich von dem minder grossen



und kleinen Künstler wesentlich nur dadurch, dass jener begnadigt ist mit der reinen Objektivität der Anschauung, vermöge welcher er nicht die einzelnen Erscheinungen, sondern die Idee, welche den Dingen zum Grunde liegt, anschaut und erkennt, während diese nur die Erscheinungen, und an diesen nur die äusseren Beziehungen derselben unter einander, auffassen. Das sogenannte Genie schaut und erkennt daher die Dinge nicht nach dem, was sie scheinen, sondern nach dem, was sie an und für sich selbst sind; nicht bloss ihr relatives, sondern auch ihr absolutes Dasein; folglich stets das Allgemeine der Wesensdinge in der Einheit der Idee. Das Genie schaut die Welt reiner, tiefer, wesenhafter, als das sogenannte Talent; es umfasst das einheitliche Ganze in der Buntheit der Erscheinungen, und stellt daher in seinen Schöpfungen das Allgemeine im Besondern, das die einander widerstrebenden Dinge Verbindende bei grösster Mannigfaltigkeit der Einzelercheinungen, — eine ganze Welt dar. Es ist folglich der höchste Verstand, der in ihm wirksam ist, weil er als reine Erkenntniskraft unmittelbar und mit der Sicherheit des Instinktes der Dinge Wesenheit schaut; und dieser Verstand ist zugleich verbunden mit der höchsten Schaffenskraft, die es versteht, das Geschaute und Erkannte künstlerisch darzustellen. Wenn Jean Paul vom Genie in seiner blendenden Sprachweise sagt: „Nur das einseitige Talent giebt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlage Einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfensaite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannigfachen Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte; und die Phantasie ist darin nicht die Blume, sondern die Blumengöttin, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voll Kräfte;“ und wenn er zu diesen Begriffsbildern die Anmerkung macht (Vorsch. d. Ä. § 11): „Dies gilt vom poetischen wie vom philosophischen Genius, die ich spezifisch nicht unterscheiden kann;“ — so schwebte ihm offenbar unter



dem dunklen Begriff des pomphaften Namens Genie eine geistige Persönlichkeit vor, wie sie von uns charakterisiert worden, eine Persönlichkeit, in welcher das Weltdasein gleichsam lebendig geworden, und der es gegeben ist, es gestaltenschaffend wiederzuerzeugen, die also als „Kraft der Kräfte“ durchdrungen und erfüllt ist vom Geiste des Humors und deren künstlerische Hervorbringungen durchaus — humorisch sind.

Übrigens sollte man das aufgeblähte und meist in so absurder Weise angewandte französische Wort aus unserer Sprache verbannen, da es vielfach noch immer dazu dient, mit ihm den falschen Begriff zu verbinden, als ob ein Genie ein durchaus originaler Geist sei, der Alles was er schaffe, aus sich allein hervorbringe, keiner Anregung und Erfahrung bedürfe, kurz um, nicht ein Mensch, sondern ein Wesen höherer Gattung sei. Das schöne, tiefe Wort Genius, dem es entstammt, hat aber einen ganz andern und einzig richtigen Sinn. Ein Genius ist jedem Menschen und jedem Naturdinge, dem eine besondere Bedeutung zuzuschreiben ist, eigen. Bei den Griechen hatte fast Alles seinen Genius. Aber der Genius, d. h. der Geist, wirkt in den Dingen, und, wird er als Schutzgeist gedacht, für die Dinge verschieden, folglich auch in den Menschen und für die Menschen verschieden. Der Genius Schopenhauers war kraftvoller, scharfsinniger, tiefer blickender, als der Genius eines gewöhnlichen Schulprofessors. Der Genius der deutschen Sprache ist ohne Zweifel tiefer und reicher, als der Genius einer slavischen Sprache ist. Das Grosse, wie das Kleine hat seinen Genius; aber beide Genien sind ihrer Kraft und Hoheit nach verschieden: die Geisteskraft ist in dem Einen schöpferisch bedeutend und weltumfassend, in dem Andern schwach und im allergewöhnlichsten Sinne blos nachahmend; aber aller Dinge Genius ist doch nur die einzig eine Kraft, welche das ganze All durchströmt und unablässig erneuert. Ein grosser Genius ist eben derjenige, welcher in den Einzeler-



scheinungen und mit ihnen zugleich die ihnen zum Grunde liegende, unzertrennlich mit ihnen verbundene Idee also den Kern der Dinge, in objektiver Klarheit schaut, sie nach seinem eigensten Können in dieser ihrer Einheit darzustellen und zu verherrlichen nicht nur befähigt ist, sondern sich dazu in seinem Geiste, wie von einer dunkeln Übermacht getrieben unaufhaltsam gedrungen fühlt. Ein grosser Genius zeigt, nach einem treffenden Ausdruck Lichtenbergs, die Allgegenwart seiner Seele in allen Muskeln seines Körpers. Ist sie aber in allen Muskeln seines Körpers allgegenwärtig, so ist sie es auch in allen Teilen seines Geistes. Diese Allgegenwart seines Geistes bedeutet die Allgegenwart der von ihm umfassten Weltdinge. Denn ein Universum ist auch in seiner Seele, und mit all den Zeichen, die in das Herz dieses Universums eingegraben sind, hat er ewig Recht. Die makrokosmische Allgegenwart in einem mikrokosmischen Geiste ist gleichsam die Konkreszenz der Idee mit ihm und fordert und findet im Schaffen des Künstlers und Denkers ihre Darstellung, ihr äusseres Bild. In einer solchen Persönlichkeit sind die „Temperamente richtig gemischt,“ ihre Kräfte halten einander das Gleichgewicht; sie ist weder pessimistisch, noch optimistisch gestimmt; sie findet weder in den Grenzen eines Trauerspiels, noch in denen eines Lustspiels ihre volle geistige Befriedigung; sie umfasst vielmehr in ihrem reichen Gemüte das Totale der Empfindungen und Stimmungen und mit ihrem Intellekt das All der Dinge in ihrer Einheit. Die deutsche Sprache besitzt für dieses höchste Empfinden, zu welchem der Mensch gelangen kann, keinen ganz zutreffenden Ausdruck. Das Wort Gleichmut drückt den ausgesprochenen Gedanken nicht völlig aus. In dem französischen *égalité d'humeur* findet er eine richtigere Bezeichnung; aber hier klingt der durch das Wort *indifférence* ausgedrückte verwandte Begriff allzu scharf an. Am vollkommensten drückt diese aus Heiterkeit und Ernst gewobene Gemütsstimmung wohl der Wahlspruch des Jordanus Brunus: *In tristitia hilaris*, in hi-



laritate tristis, aus. Eine solche Stimmung kann sich nur in einem Geiste bilden, dem die Gesamtheit der Dinge Objekt des Schauens und Schaffens ist, und dem es gegeben ward, durch die geschauten Gegenstände, wie durch Fenster, hindurchzuschauen bis in ihre Seele. Jedenfalls ist die gekennzeichnete Gemütsverfassung die höchste, welche dem Menschen zu Teil werden kann, und wir müssen sie nach den gemachten Erläuterungen über das Wesen des Humors die humorische nennen. Ein humorischer Geist ist, wie ein Gott, donnerfroh und schicksalsmächtig; schmerzlächelnd und heiteren Ernstes schreitet er mit ruhiger Seele durch das Getümmel der Welt, wie durch einen langen und bangen Traum, dessen Ende der Tod ist, d. h. das Zerrinnen der Einzelseele in der Totalität der Weltseele. So ist denn der Humor einem immerwährenden Strome des Lichts vergleichbar, der sich aus der Allseele in die Einzelseelen ergiesst, in ihnen eine Zeit lang wirksam ist, wie man sagt, mit Selbstbewusstsein, in der Seele des grossen Künstlers auf der Grundlage der einen und ewigen Idee Weltbilder erzeugend, neue Welten hervorruhend, und nach Vollendung seines ununterbrochenen Kreislaufs zurückfliesst in die Weltweite der ewigen Idee.

„Allah braucht nicht mehr zu schaffen,

Wir erschaffen seine Welt.“

Und in der That: Der Humor ist das künstlerische, in der Natur gegründete Lebensprinzip aller einzelnen Erscheinungsformen im Kosmos, das in ständigem Wechsel der Dinge dauernd Bleibende, und somit das einigende Element in der Welt der veränderlichen, sich bestreitenden und dennoch sich gegenseitig bedingenden Lebensformen der ewigen Idee. Er stellt sich der menschlichen Erkenntniskraft in der unermesslichen, fortwährend wechselnden Mannigfaltigkeit der Erscheinungen als das harmonische Bild der Weltwahrheit und Weltschönheit dar, als ein die Weltdinge unaufhaltsam durchflutender Strom wunderbarer Kräfte, welcher schon dem ahnungsvollen Geiste einiger Denker der frühesten



Kulturvölker als ein Weltprinzip vorschwebte. Und weil der Humor sich in seinem Schaffen als eine harmonisierende weltallgemeine Macht bezeugte, so musste ihm die Aufgabe zufallen, in der Welt der Menschen Abbilder des universalen Bildes zu schaffen und künstlerische Lebensformen des menschlichen Geistes ins Dasein zu rufen, welche den Formen, in welchen der unendliche Geist sich offenbart, nach menschlicher Einsicht entsprechen. Gleichwie die Gesamtkunst sich nur in den Einzelkünsten ausbilden und ihre höchste Vollkommenheit erreichen kann, und sie um so reicher und blühender sich entfaltet und um so zauberhafter wirkt, je selbstständiger und entwickelter die einzelnen Künste sich in ihren Darstellungen erweisen: also kann auch der Humor als ein Abbild des unendlichen Weltbildes die Natur seines Geistes am herrlichsten zeigen, je ursprünglicher und mannigfaltiger die Einzelbilder des menschlichen Geistes in der Einbildungskraft des Künstlers erstehen, und je vollkommener sie als der Ausdruck des Allgeistes in die Erscheinung treten. Von der Weltidee ausströmend, sind alle, diesen Einzelgestaltungen innewohnenden Ideen Abbilder des universalen Bildes, welche, als solche, kraft des Gesetzes der Denkbewegung, nachdem sie die Natur ihres Individualwesens manifestiert haben, zur universalen Idee zurückströmen müssen, wie die Strahlen einer Zentralsonne. Denn Alles, was der menschliche Geist zu empfinden, zu erkennen, sich vorstellbar zu machen und zu bilden vermag, offenbart sich im Weltbilde und ist ein Ausfluss des in ihm waltenden Allgeistes. Ohne äussere Anregung, ohne Beobachtung natürlicher Thatfachen, sowie ohne Erkenntnis der Natur der Weltdinge ist keine Wissenschaft, ohne innere und äussere Anschauung der Weltbilder keine Kunst möglich, und ohne das Weltprinzip der Ausgleichung aller Gegensätze und Missklänge wäre im Kosmos keine Schönheit und Harmonie, und folglich auch nicht in der menschlichen Kunst das schöne Mittlerthum des Friedensfürsten Humor denkbar und wirksam.



Zur richtigen Erkenntnis der Natur des Humors hätte schon Eduard von Hartmann bei strenger Folgerichtigkeit seiner philosophischen Grundsätze, die doch in einem die philosophischen Exstreme in der „Einheit des Unbewussten“ verschmelzenden Monismus gipfeln, kommen müssen. Er hätte um so sicherer das Verdienst, das Wesen des Humors ergründet zu haben, sich erwerben können, da er so klar erkannt hatte, „dass die Lehre vom Humoristischen einen der schwächsten Punkte der bisherigen Ästhetik darstellt und der von Solger noch ziemlich unklar angedeuteten Forderung bisher die Durchführung und Erfüllung versagt geblieben ist. Wie stellt sich denn nun der Philosoph „des Unbewussten“ zu der grossen Frage? Er widmet der Darlegung seiner Ansichten sowohl im III. als auch im IV. Bande seiner Schriften, namentlich in seiner „Philosophie des Schönen“, tiefgehende Betrachtungen. Der Kern dieser Betrachtungen stellt sich, wie folgt, dar: Gleichwie in der Natur, so giebt es auch im Geistesleben des Menschen Konflikte, die in ästhetischer Beziehung in den Formen des Rührenden, des Komischen und des Tragischen ihren Ausdruck finden und Lösung heischen. Diese Lösung bietet, nicht etwa schlecht-hin der Humor, sondern der „universelle“ Humor. Denn das Humoristische an sich hat einen sehr verwickelten Gliederbau. „Je nachdem das Komische sich mit dem Rührenden oder Tragischen verbindet, gehört das Humoristische der Sphäre der immanenten oder derjenigen der transszendenten Lösung an; das universell Humoristische entsteht aber erst da, wo das immanent Humoristische und das transszendent Humoristische vermittelt der Einheit der immanenten und transszendenten Lösung im Komischen selbst wieder zur höheren Einheit verbunden werden. Innerhalb jeder dieser drei Unterarten des Humoristischen lassen sich drei Varietäten unterscheiden, je nachdem das Komische oder das Rührende überwiegt, oder beide Seiten im Gleichgewicht stehen. Mit den beiden objektiven Einteilungsmaassstäben



kreuzt sich dann ein dritter subjektiver, der dem Unterschied des unbewusst Komischen und bewusst Komischen entspricht, nämlich der des unbewusst Humoristischen und des bewusst Humoristischen. . . . Das unbewusst Humoristische ist überall da gegeben, wo das unbewusst Komische sich mit dem Rührenden oder Tragischen verbindet, also die humoristische Gesamtwirkung zu Stande kommt. . . . Je mehr aber das unbewusst Humoristische im Vergleich zum bewusst Humoristischen an Bedeutung zurücktritt, desto mehr drängt sich innerhalb des bewusst Humoristischen ein Unterschied zwischen der naiven, reflektierten und spekulativen Art der bewussten Produktion des Humoristischen in den Vordergrund. Das unbewusst Humoristische kann seinem Begriff nach ebensowohl das Tragische wie das Rührende umspannen. Der naive Humor ist seiner Natur nach auf die immanente Sphäre beschränkt. Der reflektierte Humor findet sich noch schwerer mit dem Tragischen zurecht; der das Einzelleid in seiner Kleinheit und Nichtigkeit enthüllende Blick auf die ganze Grösse des Weltleids führt ihn nicht zur Freiheit, sondern zu vermehrter sensativer Lamentation, trübseliger Gebrochenheit und grollender Bitterkeit gegen die Welt, weil er doch an der Summe der phänomenalen Einzelheiten in der immanenten Sphäre kleben bleibt, und den Blick von der Misere der Erdoberfläche nicht zu der dritten oder Höhen-Dimension erhebt. So ist es denn wesentlich, dass erst der spekulative Humor dazu berufen ist, das Tragische mit dem Komischen zum transszendent Humoristischen und dieses mit dem immanent Humoristischen zum universell Humoristischen zu vereinigen. . . . Das immanent Humoristische kennt keine andere Heimat, als das Diesseits und kann doch nicht in ihm recht heimisch werden, weil es die transszendente Bedeutung desselben ignoriert, in welcher allein sich seine Widersprüche lösen. Das transszendent Humoristische erfasst dieses Jenseits, erkennt aber wiederum die Bedeutung des Diesseits als eines Mittels und einer Leiter zu jenem. Das universell



Humoristische allein ist fähig, beiden ihr Recht widerfahren zu lassen, das Diesseits mit Liebe zu umfassen, weil es zum Jenseits führt, aber auch es erleichtert fahren zu lassen, wenn es im Einzelfall in unlösbare Konflikte verwickelt, und ihm doch im willigen Scheiden die Liebe zu bewahren, die es als Erlösungsmittel für das Ganze verdient. . . . Das universell Humoristische ist nicht nur die höchste Gestalt des Humoristischen und damit der Modifikationen des Schönen, sondern es ist auch zugleich die synthetische Einheit aller dieser Modifikationen, die es alle umspannt und ästhetisch verwertet. Es kann demnach keinem Zweifel unterliegen, dass das universell Humoristische ein konkret Allgemeines im Hegelschen Sinne dieses Ausdrucks, dass es zugleich die umfassendste und höchste Gestalt des Schönen darstellt, in welcher alle vom Schönen durchlaufenen Modifikationen aufgehoben und mit erhöhtem ästhetischen Wert konserviert sind. . . . Nun wäre es aber ganz irrtümlich, wenn man hieraus schliessen wollte, dass eigentlich nur das universell Humoristische und nicht die anderen einseitigeren Modifikationen des Schönen ästhetische Pflege verdienen. Dem steht zunächst schon entgegen, dass wie in allen Gebieten das Höchste auch das Seltenste ist, so auch das Vorkommen des universell Humoristischen im Naturschönen und geschichtlich Schönen ein sehr beschränktes und im Kunstschönen wesentlich auf eine Kunst, die Poesie, eingeengtes ist. Aber selbst dem humoristischen Dichter wird es schwerlich gelingen, eine wirkliche Durchdringung und Verschmelzung des Rührenden, Komischen und Tragischen zu bewirken und das annähernde Gleichgewicht zwischen den kombinierten Bestandteilen herzustellen. Gerade heraus gesagt, ist das noch keinem Dichter gelungen. Es giebt wohl zahlreiche Anläufe zu universell humoristischen Dichtungen, aber keine einigermaßen vollendete Lösung dieser Aufgabe.“ . . .

Es mag selbst dem philosophisch geschulten Kopfe nicht leicht sein, aus dieser Quintessenz der Hartmannschen Lehre



2 vom universell Humoristischen sich ein deutliches Bild vom Wesen des Humors zu machen. Vor lauter Einteilungsprinzipien, Unterarten und Varietäten des Humoristischen keine Anschauung desselben als eines gegliederten Ganzen! Vor lauter Einzelbegriffen und Unterscheidungsmerkmalen keinen klaren Gesamtbegriff, keine Lösung der Konflikte! Das universell Humoristische bezeichnet nicht die Einheit und das ruhige Walten der Idee, nicht ein die Natur des Humors bestimmendes Prinzip, sondern die mechanische Zusammenfügung von Bestandteilen, Eigenschaften und Schattierungen eines Dinges, welchem die synthetische Einheit fehlt. Das universell Humoristische kann deshalb nicht als eine einheitliche Kraft wirken; es kann nicht der ästhetische Pol sein in der Flucht der Erscheinungen; nicht die Sonne der künstlerischen Schaffensthätigkeit des Menschengesistes, folglich auch nicht das geistige Fluidum sein, welches das Rührende, Komische und Tragische wirklich durchdringt und das Gleichgewicht zwischen den kombinierten Bestandteilen herstellt. Der echte Humor ist seinem Grundwesen nach weder bloß naiv, reflektiert oder spekulativ, noch komisch, rührend, gebrochen, elegisch oder tragisch; noch weniger ist er bloß empfindsam, schwermütig, wehmütig, düster, grübelnd, satirisch oder bitter; und am wenigsten ist er bloß lustig und piffig. Der Humor ist dies alles zusammengekommen und wirkt unaufhörlich nach diesen verschiedenen Richtungen hin; aber er kombiniert nicht seine Elemente, sondern er ist, seiner allumfassenden Natur nach, stets allumfassend, und deswegen unablässig in der unlösbaren Einheit seines Grundwesens thätig. Alle jene Eigenschaften sind zudem nur Manifestationen des menschlichen Geistes, und diese haben ihren einheitlichen Mittelpunkt nur in unserer Brust. Und weil der Humor in der menschlichen Natur als ein einheitlich wirkendes Prinzip begründet und das mikrokosmische Leben doch nur ein Abbild des makrokosmischen Lebens ist, und folglich die schöpferischen Gebilde unseres Geistes auch nur eine freie



Nachbildung der Werke des Naturgeistes sein können: so muss der Humor auch auf dem Gebiete der Kunst als einheitliche Kraft wirken, und es als monistisches Prinzip seine grosse Aufgabe sein, die Konflikte und Einseitigkeiten in der Geisteswelt des Menschen zu lösen und zu begleichen. Daraus folgt, dass die Kunst, die ganze Kunst, so weit ihre Mittel reichen, nicht die Dichtkunst allein, die Bestimmung hat, in allen ihren Werken nicht nur das Rührende, das Komische und Tragische in ihrer Vereinzelung und somit in ihrer Lösungsbedürftigkeit darzustellen, sondern das ganze Leben der Menschheit, ihr Denken und Empfinden, ihr Handeln und Streben, ihr Lieben und Hassen, ihre Lust und ihr Leid, ihre Grösse und ihre Erbärmlichkeit versöhnt und vereinheitlicht zur Anschauung zu bringen.

Da nun die Bezeichnung des Humors als eines universell Humoristischen ungenau, schief und in sich widersprechend ist, weil der Humor an und für sich schon universell ist und wirkt, und diese Bezeichnung eigentlich nichts anders bedeutet, als wenn man von einem humorischen Humor reden wollte, so ist auch die Bezeichnung des Humoristischen als eines Immanenten und Transszendenten, eine falsche und irreleitende, weil der Humor in sich transszendent und immanent zugleich ist, und so sind auch das komisch Humoristische, das Komitragische und das Tragikomische, als einseitige Modifikationen des Schönen, ästhetische Formen, die selbst das universell Humoristische nicht aus ihrer Einseitigkeit und Isolirung zu erlösen vermag. Denn das universell Humoristische ist, nach v. Hartmann, keineswegs „die mit dem künstlerischen Ideal zusammenfallende Gestalt des Schönen“ und die Kunst überhaupt unfähig, Werke zu schaffen, in welchen eine Verschmelzung jener Modifikationen bewirkt werden könnte. Kombinationen aber können nur zu gebrochenen Einheiten führen, und da v. Hartmann nicht nur das Rührende, das Komische und Tragische, sondern auch das Humoristische in allen seinen Arten, Unterarten und Abarten kombinieren,



und also alle vom Schönen durchlaufenen Modifikationen durch das universell Humoristische aufheben will, so könnten alle diese Kombinationen im universell Humoristischen nur eine zerstückelte, zusammengekoppelte Einheit darstellen. Keine Kombination kann zur Konkretion führen. Die vereinheitlichende Kraft lebt in den Körpern, und kann niemals von aussen her durch mechanische Zusammensetzung von Bestandteilen ihres Wesens in sie hineingepflanzt werden. Der wahre Humor ist eben eine durch und durch einheitliche Grösse, von der alle künstlerischen Lebens- und Schaffenskräfte ausströmen, wie die Strahlenflut aus einem Sonnensterne. Der monistische Geist des Humors ist es also einzig und allein, welcher in seinen Werken die „umfassendste und die höchste Gestalt des Schönen darzustellen vermag,“ in welcher „alle vom Schönen durchlaufenen Modifikationen aufgehoben und zugleich mit erhöhtem ästhetischem Wert konserviert werden;“ und diese Lösung ist ebensowohl eine immanente, wie eine transszendente; denn der Humor richtet seinen Blick ununterbrochen sowohl auf das „Diesseits, als auf das Jenseits,“ und niemals kann ihm weder das Erste „zurückweichen,“ noch das Andere „verblassen.“

Wenn Philosophen gelehrt haben, es gäbe eine Wissenschaft, welche sich ohne vorhergegangene Erfahrung bilde, und Ästhetiker den Lehrsatz aufstellten, es gäbe eine Kunst ohne vorhergegangene Anschauung und äussere Anregung, so lehrten sie einen Irrtum, der leider noch immer als hemmende Kraft die Entwicklung des menschlichen Denkens und Könnens beeinflusst. Eine Metaphysik der Art, so alt und denkwürdig sie sein mag, hat weder in der Philosophie, noch in der Ästhetik Daseinsberechtigung. Unsere Vorstellungen gründen sich auf Abstraktionen der uns umgebenden Naturerscheinungen, und unser Thun und Schaffen ist doch nur eine modifizierte Nachahmung der unseren Sinnen zugänglichen Aussendinge. Die gewöhnlichste Erfahrung drängt jedem Wahrheitsfreund die Überzeugung auf, dass eine Ver-



nunftkenntnis ohne Erfahrungswissen und sinnliche Anschauung schlechterdings unmöglich ist. Wenn die Vernunft sich anmaassen wollte, durch sich allein und in sich selbst als unumschränkte Geisteskönigin zu herrschen, so würde sie sich als eine armselige Schattenkönigin erweisen, die genötigt wäre, im ewig Finstern umherzutappen. Andererseits ist es aber auch ebenso sicher, dass der Mensch völlig unfähig sein würde, aus Anschauung und Beobachtung der wirklichen Dinge intellektuelle Erkenntnis zu gewinnen, sowie seine ihm angeborene Gestaltungskraft auszubilden, wenn er es unterlassen wollte, oder, genauer gesagt, unterlassen könnte, von seiner Vernunft praktischen Gebrauch zu machen. Kant hat den englischen Empirikern unwiderleglich bewiesen, dass der Mensch nur dann Erfahrung machen kann, wenn er die Fähigkeit, Erfahrung sich anzueignen und sie anzuwenden, in sich besitzt. „Die Erfahrung selbst ist eine Erkenntnisart, die Verstand erfordert, dessen Regel ich in mir, noch ehe mir Gegenstände gegeben werden, mithin a priori, voraussetzen muss, welche in Begriffen a priori ausgedrückt wird, nach denen sich also alle Gegenstände der Erfahrung notwendig richten und mit ihnen übereinstimmen müssen.“ Wenn Hume sagt: „Die Wahrheit ist, dass ein unerfahrener Denker gar nichts folgern könnte, wenn ihm die Erfahrung völlig abginge,“ so ist dieser Ausspruch schon geeignet, die Unhaltbarkeit seiner und seiner Vorgänger Lehre zu beweisen. Denn ein Mensch, der völlig ohne Erfahrung ist, kann überhaupt kein Denker sein. Er wird erst ein Denker durch die Eindrücke, welche die Gegenstände seiner Erfahrung auf seinen Intellekt gemacht, sowie durch die Vorstellungen, welche sie in seiner Seele hervorgerufen haben. Und gerade durch die von den englischen Philosophen anerkannte Thatsache, dass der Mensch durch Erfahrung zum Denken angeregt wird, ein Denker werden kann, widerlegt er sich selbst; denn in ihr liegt der Beweis, dass sein geistiges Wesen kraft seiner ursprünglichen Natur diejenigen Eigen-



schaften von Anfang an besitzt, welche durch äussere Einwirkungen aus ihrem latenten Zustande geweckt und entwickelt werden können und ihn befähigen, Vernunftschlüsse aus den gewonnenen Anschauungen und Eindrücken zu ziehen. „Es ist Thatsache,“ bemerkt der englische Empiriker weiter, „dass die dümmsten Bauern, ja, die Kinder, ja, die unvernünftigen (?) Tiere durch Erfahrung klüger werden.“ Aber ebenso ist es Thatsache, dass diese Bauern, Kinder und Tiere nicht die gleichen Eindrücke und Vorstellungen aus den nämlichen Erfahrungen empfangen und dass die Eindrücke und Vorstellungen der genannten Wesen als das minimale Maass im Verhältniss zu denjenigen bezeichnet werden müssen, welche ein empfängliches und zugleich tiefes Gemüt empfängt, und ein scharfer, weitblickender Verstand in sich verwertet und aufbaut. Indem er Stufen in der Anlage der Vernunft statuiert, giebt er zu, dass die Erfahrung allein nicht die Grundlage unserer Erkenntnis und Schaffenskraft bildet, sondern eben unser uns eingeborenes geistiges Vermögen als ursprünglicher Hauptfaktor unseres Wissens, Denkens und Könnens angesehen werden muss. *Primum esse, tum philosophari.* Je grösser das Maass der Grundkräfte unseres Geistes ist, um so reicher wird unsere Erfahrung sein, und um so grösser der Gewinn, welcher aus der gemachten Erfahrung gezogen werden kann. Die nur erfahrungsgläubigen englischen Philosophen haben nichtsdestoweniger das Verdienst, jene nebelhafte Metaphysik, welche sich vermaass, das Grundwesen der Welt in einer übersinnlichen, rein geistigen, ausserhalb des Weltganzen, mithin nirgendwo existierenden Welt zu suchen, und somit die Natur als die sinnlich-geistige Welt vollkommener Einheitlichkeit, Wahrheit und Schönheit für ungöttlich, d. h. wesen- und ideenlos, zu erklären, in ihrer vollen Nichtigkeit dargelegt zu haben. Diese Metaphysik ist ursprünglich das Werk eines arglosen durchaus kindlichen Aberglaubens, der freilich im Laufe der Jahrhunderte sehr absichtsvoll und listig ge-



worden ist, jedoch als philosophische Disziplin nicht mehr ernsthaft zu nehmen ist. Da es nun aber in dieser toten metaphysischen Welt kein körperliches und geistiges Leben, kein organisches Dasein, kein Streben und Weben, keine einander entgegen wirkenden Kräfte und folglich auch keine individuelle Entwicklung, keine Bewegung seelischer und materieller Gewalten geben kann, so ist in ihr auch kein Raum für die Vereinheitlichung des Endlichen und Unendlichen, des Subjektiven und Objektiven, des Erhabenen und Niedrigen, der Idee und der Erscheinung, kein Raum für das monistische Kunstprinzip, als welches wir den Humor erkannt haben.

Gleichwohl giebt es eine Metaphysik, welche so alt ist, wie denkende Menschen auf der Erde wandeln, und so lange dauern wird, als der Mensch nach Erkenntnis und künstlerischer Naturnachahmung trachtet, diejenige nämlich, welche, auf den sicheren Grundlagen der Vernunft und der Erfahrung, nach den letzten Gründen der Welt, sowie nach Erkenntnis und Darstellung des Wesens der Weltdinge selbst strebt. Und diese Metaphysik lehrt, dass, gleichwie jede Kraft, welche im Kosmos wirkt, ein Teil ist der Kraft, die Alles wirkt und Alles schafft, so auch jede Einzelwahrheit ein Bruchstücklein von der einen universalen Weltwahrheit, und jede Einzelschönheit ein Schimmer von der universalen Weltschönheit ist; denn Wahrheit und Schönheit gehören ihrer Natur wegen zusammen, wie Idee und Erscheinung. Darum ist diese Metaphysik als Wissenschaft dessen, was man nicht sieht und dennoch empfindet und denkt, auch die wahrhaftige Wissenschaft vom Schönen; denn sie lehrt, dass das künstlerische, von menschlicher Schaffenskraft hervorgerufene Schöne eine idealisierte Nachbildung des Naturschönen als Erscheinungsform der den Dingen zu Grunde liegenden Idee ist. Gleichwie also keine menschliche Erkenntnis ohne Unterweisung der Natur möglich ist und keine Entfaltung des Menschengeistes anders als im Einklange mit dem all-



gemeinen, alle Dinge durchdringenden Entwicklungsgesetze gedacht werden kann: also ist auch das Kunstschöne nicht denkbar ohne die Vorexistenz und Vorbildung des Naturschönen. Und wenn alle Werke des Kunstschönen vernichtet wären, alle Geisteskraft des Menschen erloschen, der Erdball selbst in einem schauerlichen Umwandlungsprozesse sich befände, dessen Ende Erstarrung und Tod jeder Lebenserscheinung wäre: das Naturschöne im Kosmos würde dennoch fort-dauern, weil es, unbeschränkt von Zeit und Raum, in allen seinen Lebensformen unzertrennlich eins mit dem unveränderlichen Wesen der Welt ist. Was in der Kunst mit dem Worte Ideal bezeichnet wird, ist nichts anderes, als freie Nachbildung des Naturschönen als Erscheinungsform der ihm zu Grunde liegenden Idee, und zwar dergestalt, dass das künstlerische Bild, gleich dem Naturbilde, die vollkommene Übereinstimmung der ihm inhärenten Idee mit ihrem sinnlichen Ausdrucke veranschaulicht. Ist es dem Künstler gelungen, einen Gegenstand, oder vielmehr eine einheitliche Verbindung von Gegenständen der Natur, in einem solchen Grade der Vollendung hervorzubringen, dass das ästhetisch Schöne jene vollkommene Übereinstimmung von Idee und Erscheinung wie im Naturschönen zeigt, so hat der Künstler sein Ideal erreicht. Im Ideal aber kehrt, nach einem Ausspruch Schillers, die „vollendete Kunst zur Natur zurück.“ Die Gegensätze von Kunst und Natur finden ihre Ausgleichung; der Geist des Monismus verbindet sie; das Kunstschöne verschmilzt mit dem Naturschönen; Kunst wird Natur. Die metaphysische Welt hört auf, als blosse Begriffswelt im Haupte von Schwärmern und Mystikern ein kümmerliches Dasein zu haben, indem sie Idee wird und als Realität im Reiche der Wirklichkeit erscheint, und das Gesetz der Harmonie der Kräfte wird dann, auf der unerschütterlichen Grundlage der Welteinheit, auch alles künstlerische Schaffen beherrschen und verherrlichen.

Die wundervolle Thatsache des Ineinanderströmens aller



Kräfte der menschlichen Individuen im menschheitlichen Dasein ist in vorstehenden Darlegungen begründet worden. Grosse Künstler haben auch zu allen Zeiten, ihrem geistigen Instinkt folgend, auf der Grundlage des Weltgesetzes ihre Werke aufgebaut. Aber die Wissenschaft vom Schönen hat aus diesen Werken das Kunstgesetz des Humors bislang nicht zu abstrahieren vermocht, und es konnte daher in der unermesslichen Menge künstlerischer Reproduktionen nicht den entsprechenden Ausdruck finden. Wie alle scheinbar feindlichen Naturgewalten Ausgleichung heischen und sie tatsächlich in der Totalität des Weltbildes finden: Anfang und Ende, Idee und Erscheinung, Anziehung und Abstossung, Nähe und Ferne, Kraft und Materie, Zeit und Ewigkeit, Sein und Werden, Endliches und Unendliches, Wärme und Kälte, Wasser und Feuer, Sturm und Sonnenschein u. s. w.: also müssen auch in der Welt der Menschen, als einem Abbilde des Weltallbildes, alle widerstreitenden Elemente nach Vereinheitlichung streben, um sie im Menschheitsbilde, als der Totalität alles menschlichen Einzel Lebens und Einzelstrebens, zu finden: Lieben und Hassen, Lust und Leid, Zeitliches und Ewiges, Dauer und Wechsel, Vernunft und Wahn, Geistiges und Sinnliches. Und also muss auch die Kunst, die grosse Bildnerin der Menschen und Nachschöpferin der Natur, nach Vereinheitlichung und Versöhnung widerstreitender Elemente in allen ihren Darstellungen menschheitlicher und aussermenschheitlicher Lebensbilder und Lebensklänge aus dem weiten Reiche des Weltdaseins streben, um sie „still zu lenken zum Ozean der grossen Harmonie“; nämlich des Zusammenklanges und der Übereinstimmung alles Lebens, sowie aller Lebensäusserungen im grenzenlosen All. Und diese grandiose Verschmelzung aller Missklänge und Widersprüche zu einer unlösbaren Einheit, dieses Zusammenklang aller Offenbarung, dieses Zusammenwirken aller Kräfte, und dies Alles im einheitlichen Weltbilde der Natur geschaut und gedacht, und im einheitlichen Kunstbilde,



so weit die Mittel der Einzelkünste es gestatten, zur Darstellung und Anschauung gebracht: darin besteht das Wesen des Humors und seiner Wunderwerke! Der Künstler aber als Nachschöpfer vermag nur, und zwar auf der Höhe seiner Schaffenskraft, ein echtes mikrokosmisches Einzelabbild des makrokosmischen Weltbildes zu gestalten, weil es ihm nur gegeben ist, ein kleines Bruchstück der Weltwahrheit zu erkennen, einen schwachen Abglanz der Weltschönheit zu schauen, und von ihnen zu zeugen und zu künden in Wort, Ton und Bild. Heil dem Künstler, welchem Befähigung und Schicksal gestatten, dem Weltenmeister nachzudenken und nachzubilden, und die Erscheinungen sowohl der Natur, als der Menschenwelt in seinen Schöpfungen in ihres Wesens- und Lebenskerne darzustellen. Solche Darstellungen sind Werke des Humors, ja, sie sind im einheitlichen Bilde der Humor selbst: ein Schimmer des Lebensbildes der Weltseele.

---



## II. Der Humor als Kunstprinzip.

---

Es giebt fürwahr nur die eine Welt, das wirkliche Sein, und nur das eine Leben, das Leben dieses Seins; und es giebt auch eigentlich nur eine Weltanschauung, die Anschauung dieses einen Seins oder des einen Weltlebens, in welchem keine Einseitigkeiten bestehen und folglich nichts bloß erhaben oder niedrig, nichts bloß gross oder klein, nichts an sich gut oder böse ist, sondern, weil im Welt-dasein nichts von dem Allen ist, nichts Getrenntes, Vereinzelt, auf sich selbst ruhendes Individuelles besteht, Alles notwendig Alles, d. h. ein wesentlich zum Ganzen gehörender Teil sein muss. Die Kunst, als freie aber treue Nachbildnerin der Natur, kann in ihren Leistungen nur die eine Aufgabe haben, jenes eine Weltleben in menschheitlichen Bildern, und, so weit sie es vermag, in Weltallbildern zur Erscheinung zu bringen.

Da alles Naturschöne auf der Übereinstimmung der Idee und ihren Erscheinungsformen beruht, und unser Wohlgefallen an ihm darauf, dass unsere Betrachtung desselben frei sei von jedem Missklang der Selbstsucht —

„Die Sterne, die begehrt man nicht,  
Man freut sich ihrer Pracht,“ —

so kann auch das Kunstschöne nur darin bestehen, dass in ihm Idee und Ausdruck übereinstimmen, und unser Wohlgefallen an ihm nur dadurch in uns hervorgerufen werden, dass nicht ein persönliches Verhältniss zu dem schönen Gegenstande, sondern der schöne Gegenstand selbst unsere Anteilnahme



bestimmt. Da aber die Idee weltallgemein und allen Dingen zum Grunde liegt und die unendliche Mannigfaltigkeit derselben nur in der Einheit der Idee ihren Zusammenklang findet, so ist es nicht der schöne Gegenstand an sich, welcher uns das seelische Vergnügen bereitet, sondern immer nur dass dem Gegenstande innewohnende Wesen, sofern dieses in jenem in die Erscheinung getreten ist. Ohne die Anschauung des Wesens in den Dingen könnten wir ein Wohlgefallen weder am Naturschönen, noch am ästhetisch Schönen empfinden. Dieses Übereinstimmen der Idee mit der Erscheinung, dieses Zusammenfassen des Allgemeinen im Besondern, diese Vereinigung der Mannigfaltigkeit in der Einheit, sowie der Zusammenklang einander entgegen wirkender Kräfte, ist das Werk des monistischen Prinzips, das wir auf dem Gebiete der Kunst, wie im ersten Kapitel schon kurz dargethan, mit dem Worte Humor bezeichnen.

Es giebt in der Weltliteratur wohl kein Wort, welchem ein so verschiedenartiger Sinn beigelegt worden wäre, keinen Begriff, welcher einen so seltsamen und zum Teil exzentrischen Entwicklungsgang durchzumachen gehabt hat, als das den weitaus meisten Menschen noch immer unverstandene Wort Humor. Selbst die Entwicklungsphasen, welche der Gottesbegriff zu überwinden hatte, ehe die Denker ihn übereinstimmend fanden mit dem Begriff der unendlichen Idee in der unendlichen Welt der Erscheinungen, wie verschiedenartig auch die Namen sind, welche sie diesem Begriff verliehen, waren nicht so dunkel und einander nicht so ungleichartig und widersprechend, als die Wandelungen, welche der Humorbegriff erfahren hat. Die Philosophie, die Naturforschung, die Weltliteratur und das künstlerische Schaffen sind gleicherweise innig verwachsen mit der Entwicklung dieses Begriffes. Je tiefer man ihn erfasst, je deutlicher man seine Natur erschaut, und je mehr sie in ihrer allumfassenden Bedeutung erkannt wird, um so freier und grossartiger wird sie sich in der Welt des Geistes entfalten und um so herr-



licher werden die Gebilde des Kunstschönen sein. Es ist die vornehmste Aufgabe der Kunst, im Geiste des Humors zu schaffen und also mit ihren reichen Mitteln zu leisten, was die Natur schon seit Ewigkeit vollbracht hat. Die Alltagsmeinung, dass die Kunst absichtslos und planlos, ganz aus sich selber heraus, und unbeeinflusst vom Naturwahren und Naturschönen, schaffen solle, ist auf kein Gesetz zurückzuführen. Auch die Natur verfährt nicht absichtslos und planlos; gerade zur Erreichung ihrer höchsten Zwecke bedient auch sie sich der zaubervollsten Illusionen. Das Weltgesetz lebt und wirkt auch in ihr; und gerade in solchen Werken, die es in schönheitsvollen Formen offenbaren, erkennen wir den höheren Schöpfergeist, dessen einzige Regel eben das in ihm wirkende allherrschende und allversöhnende Weltgesetz ist.

Jedem künstlerischen Können wohnt eine versöhnende Kraft inne; daher wirkt jede Kunst versöhnend. Sie strebt in ihrem tiefsten Grunde danach, jeden Zwiespalt aufzuheben. Sie kann gar nicht anders, auch wenn sie wollte. Auch die Kunst kann aus ihrer Natur nicht heraus, und ihre Natur ist — Natur. Kunst und Natur scheinen sich zu fliehen aber sie sind in Wirklichkeit immer beisammen; nur nicht immer dergestalt, wie sie beisammen sein sollten. Die Natur spricht in tausend Zungen zum Künstler: „Willst du mein Wesen den Menschen in Wort und Ton und Bild offenbaren, so nimm mich ganz so, wie ich bin in meiner Allheit und Einheit. Komm an mein Herz, und an meinem Herzen belausche den Pulsschlag der Menschheit und alles dessen, was Leben heisst; dringe tief ein mit deiner Seele in meine Seele, damit du Wahrheit und Schönheit in meinen Werken erkennest und du tüchtig werdest, sie zu verkündigen und zu gestalten: so zeige ich dir dich selbst und deine Kunst und meiner Brust geheime, tiefe Wunder öffnen sich dir! Hüte dich aber, ein unschönes Bruchstücklein von mir abzukonterfeien, oder den Schein für das Wesen, oder garstige Übel der menschlichen Gesellschaft für das Werk meines Geistes zu



nehmen und dann den Menschen zu sagen, das sei ich! Das bin ich ebenso wenig, wie ein Härchen von deinem Haupte du selbst bist! oder wie Schwären am Leibe der Menschheit die Menschheit sind! „Damit es jedoch dem Künstler gelinge, Missklänge in Wohllaut zu verwandeln und feindliche Gegensätze zu versöhnen, muss er es verstehen, unsere Seele auf das Tiefste zu bewegen, um sie fähig zu machen, jene Missklänge und Gegensätze sowohl, wie ihre Versöhnung und Ausgleichung zu erkennen und zu empfinden, und sich also des im Kunstwerk waltenden humorischen Geistes bewusst zu werden. Denn erst dann werden wir der Wahrheit und Schönheit so recht lebendig inne, wenn der Gott in uns sie uns geoffenbart hat und sie eins geworden sind mit unserem Denken und Empfinden. Gelingt es der Kunst, Werke in immer grösserer Anzahl hervorzubringen, in welchen das Weltgesetz sich offenbart und das Naturwahre und Naturschöne zum Kunstwahren und Kunstschönen herrlich sich gewandelt, — echte Denkmale inniger Vereinigung und Versöhnung einander widerstreitender Kräfte und Stoffe, Denkmale der Verschiedenheit und Wesenseinheit der kosmischen Dinge, — dann wird ein neues Zeitalter für die schöne Kunst und die Wissenschaft vom Schönen heraufsteigen. In der Kunst allein kann die philosophische Wahrheit, dass Alles in Allem Eins und Eines Alles ist, seine schönheitsvolle Erfüllung finden. Nur dann, wenn Natur Kunst, und Kunst Natur wird, allumfassende ewige Natur, wird eine neue Blütenzeit des schaffenden Geistes kommen. Was bedeuten die in der Natur in den verschiedensten Formen sich manifestierenden, polar entgegengesetzt wirkenden Kräfte anders, als ein unablässiges Sichfliehen und ein unablässiges Sichfinden eines und desselben Grundwesens? was anders, als eine rastlos sich erneuernde Entzweiung und eine stetig sich erneuernde, inbrünstig geheischte Versöhnung eines und desselben Geistes? Und in der Kunst sollte ein anderes Gesetz herrschen, als eben das Gesetz der Harmonie der Kräfte und Stoffe im Weltbilde der Idee?



Die Lehre, dass die Kunst das Allgemeine im Besondern darzustellen habe, enthält, wie schon erwähnt, ein unbestreitbar richtiges Kunstprinzip; aber diese Grundwahrheit ist, wie wir nachweisen werden, nur von wenigen aber hochbegabten Künstlern verwirklicht worden. Was dieses Allgemeine in seinem tiefsten Grunde sei, haben sogar nur einige wenige einsichtsvolle Kunstphilosophen deutlich zu erklären gewusst. Wenn philosophisch beanlagte Naturen die Frage untersuchten, was denn dieses Allgemeine im Hinblick auf den Menschen sei, so beantworteten sie dieselbe meistens einfach dahin, dieses Allgemeine sei das, was nicht diesem oder jenem Menschen, sondern allen Menschen, der ganzen Menschheit, gemeinsam sei. Eine solche an sich ganz richtige, aber durchaus nicht erschöpfende Beantwortung der Frage, ruft überdies sofort die andere Frage hervor, ja, schliesst sie eigentlich schon in sich ein, was denn nun allen Menschen gemeinsam sei. Stellt der bildende Künstler sich die Frage, so wird er sich auf eine Antwort nicht lange besinnen; er wird sich auf seine grosse Lehrmeisterin, die Natur, berufen und sagen: die Natur, das ist das Allgemeine! Aber dieser Begriffserklärung entpringt die neue Frage: Was ist denn in der Natur dieses Allgemeine? Etwa die Idee? Goethe sagt: „Die Idee ist ewig und einzig. Alles was wir gewahr werden und wovon wir reden können, sind nur Manifestationen der Idee.“ Aber die Idee ist in ihrer Tiefe unergründlich und unerforschlich; obgleich sie überall und immerdar sich kundgiebt, so bleibt ihr eigentliches Wesen, als das Grundding der Dinge und die Grundursache aller Erscheinung, dennoch ein ewiges Geheimnis. Wenn nun die Idee unergründlich und unerforschlich und sie das Allgemeine wäre, so müsste auch das Allgemeine unergründlich und unerforschlich und folglich zu künstlerischen Darstellungen wenig geeignet sein. Und da alles, was wir gewahr werden, Offenbarungen der Idee sind, so kann doch im Hinblick auf das menschliche Dasein nicht etwa ein Individuum, welches lediglich



bemüht ist, das Schöne, oder ein Individuum, welches nur das Nützliche, oder ein Individuum, welches weder das Eine, noch das Andere hervorbringt, selbst nicht einmal der Mann und das Weib, als die unerlässlichen Träger der Fortpflanzungskräfte des Menschengeschlechtes, das Allgemeine der menschlichen Natur darstellen; dazu wären vielmehr nur sämtliche menschliche Einzelwesen im Stande, weil jegliches Einzelwesen eine unteilbare Besonderheit der menschlichen Natur ist und folglich nur sämtliche menschliche Besonderheiten zusammengenommen die allgemeine Natur des Menschen, wie sie in der Menschheit thatsächlich zur Erscheinung und Geltung kommt, repräsentieren können. Nun ist aber der einzelne Mensch nicht nur ein zur Menschheit gehörender Teil, sondern auch ein zum Weltganzen gehörendes Dingelchen, ein Hauch der in fleischliche Erscheinung getretenen ewigen Idee. Also sind alle Manifestationen der menschlichen Natur zugleich Manifestationen der einen und einzigen Idee, gleichwie alle [aussermenschlichen Manifestationen Offenbarungen dieser einen und einzigen Idee sind. Daraus folgt, dass alle Kundgebungen der menschlichen Natur, insofern sie Kundgebungen der einen und einzigen Idee sind, als das menschlich Allgemeine anzusehen sind, gleichwie sämtliche Offenbarungen der Idee in der aussermenschlichen Welt als das Naturallgemeine gedacht werden müssen. Je mehr es also dem Künstler gelingt, jene Manifestationen des Lebens und Strebens der Menschenwelt zum harmonischen Ausdruck zu bringen, je mehr wird es ihm gelungen sein, das Allgemeine der menschlichen Natur im einheitlichen Bilde zur Darstellung gebracht zu haben. Das rein und allgemein Menschliche offenbart sich auf seiner höchsten Höhe in dem schmerzlichsüssen Bewusstsein, dass nicht der einzelne Mensch, und wäre er der verehrungswürdigste; sondern die ganze Menschheit, als eine einzige Individualität gedacht, das wahrhaftige Ding sei, welches wir Mensch nennen. Derjenige Künstler, welcher



von dieser Wahrheit ganz durchdrungen ist, sich als ein Glied und zugleich als ein Organ der Menschheit weiss und durch seine Werke bezeugt, dass seine Schaffenskraft im Dienste der Menschheit und der allen Wesen zum Grunde liegenden ewigen Idee steht, — nur dieser ist ein wahrer Vertreter der Kunst, und nur dieser wandelt auf der Menschheit Höhen.

Nun sagt Lessing über das Wesen und die Bestimmung der Kunst (Dramaturgie II. Th.): „Alles in der Natur ist mit Allem verbunden; alles durchkreuzt sich; alles wechselt mit allem; alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil nehmen zu lassen, mussten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat, das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können. Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindrucks sein; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten. Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixirung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung von Gegenständen in unsern Gedanken absondern oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, gestattet. Wenn wir Zeugen einer wichtigen und rührenden Begebenheit sind, und eine andere von nichtigem Belange läuft quer ein: so suchen wir der Zerstreuung, die diese uns droht,



möglichst auszuweichen. Wir abstrahieren von ihr, und es muss uns notwendig ekeln, in der Kunst das wiederzufinden, was wir aus der Natur wegwünschten. Nur wenn eben dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen des Interesses annimmt, und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so notwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, dass uns die Abstraktion des einen oder des andern unmöglich fällt: nur alsdann verlangen wir sie auch in der Kunst nicht.“ Also: wenn die Natur uns eine wichtige Begebenheit so darbietet, dass die Einzelheiten derselben sich notwendig aus sich selbst entwickeln, der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude unmittelbar erzeugt und uns die Abstrahierung des einen oder andern nicht möglich ist, so verlangt die Natur unserer Empfindungen und Seelenkräfte die Darstellung einer solchen Begebenheit auch in der Kunst. Gelänge es der Kunst, ein Schauspiel darzubieten, in welchem Alles mit Allem verbunden wäre, Alles mit Allem wechselte, Alles sich veränderte eines in das andere, so würde jede Absonderung des Einen oder des Andern unserer Aufmerksamkeit nicht nur hinderlich sein und unseren Genuss beeinträchtigen, der bloße Versuch schon, dies zu thun, wäre undurchführbar. Die wundersame Macht nun, jenes Verbundensein, jenen Wechsel, jenes Ineinander-Leben und Weben, jenes Weltallgemeine, trotz der scheinbaren und wirklichen Gegensätze und Missklänge in der Natur und Menschenwelt, in einer einheitlich-dramatischen Handlung darzustellen, so dass dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattierungen des Interesses annimmt und der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, und umgekehrt, unmittelbar erzeugt, also ausgleichend, versöhnend und allumfassend wirkt, diese geistige Macht ist der Humor, und ihre Werke, gleichviel, ob sie der Dichtkunst, oder einer andern Kunst angehören, sind humorisch.



Schon dem Lope de Vega, dem Begründer des spanischen Theaters, dämmerten Gedanken zur Verbesserung des Dramas in seiner Seele auf, die wohl als die ersten Keime zu der Lehre betrachtet werden müssen, auf welche das Drama der Zukunft, das Humorspiel, gegründet sein wird. Die dramatische Verbindung des Ernsthaften und Lächerlichen war schon vor seinem Auftreten vielfach, dem Geschmack seiner Nation entsprechend, versucht worden. Aber Lope beabsichtigte, wie aus seinem Lehrgedichte „Über die Kunst, neue Komödien zu machen,“ deutlich hervorgeht, der eingerissenen Verwilderung und gänzlichen Regellosigkeit, die darin bestand, auf die unsinnigste Weise Ernst und Lust, Vernunft und Aberwitz, das Hohe und das Niedrige, das Edle und das Gemeine abwechseln zu lassen, nicht nur Einhalt zu thun, sondern aus dieser Verwilderung und Regellosigkeit eine neue dramatische Kunstform zu gestalten. „Auch Könige,“ sagt er, „könnt ihr in euern Komödien auftreten lassen. Ich gebe zu, dass dies wieder zur ältesten Komödie zurückkehren heisst, die selbst Götter einführte. Aber da wir uns einmal in Spanien so weit von der Kunst entfernen, so müssen die Gelehrten schon hierüber schweigen. Es ist wahr, das Komische mit dem Tragischen vermischt, Terenz mit dem Seneca zusammengeschmolzen, giebt kein geringeres Ungeheuer, als der Minotaurus der Pasiphae war. Doch diese Abwechselung gefällt einmal; man will nun einmal keine anderen Stücke sehen, als die halb ernsthaft und halb lustig sind: die Natur selbst lehrt uns diese Mannigfaltigkeit, von der sie einen Teil ihrer Schönheit entlehnt.“ Lessing macht zu dem letzten Satze die bedeutsame Bemerkung: „Wenn es wahr ist, dass uns die Natur selbst in der Vermengung des Gemeinen und Erhabenen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Lustigen und Traurigen zum Muster dient, so hat Lope mehr gethan, als er sich vornahm; er hat nicht blos die Fehler seiner Bühne beschönigt; er hat eigentlich erwiesen, dass wenigstens dieser Fehler keiner ist;



denn nichts kann ein Fehler sein, was eine Nachahmung der Natur ist.“

Dem Wieland ist der Gedanke des Lope so sympathisch gewesen, dass seine dramaturgischen Ansichten, wie er sie in seinem Agathon entwickelt, einer Ausführung des Gedankens des spanischen Dichters gleich zu erachten sind. Er sagt: „Man tadelt an Shakespeare, dass seine Stücke keinen oder doch nur sehr fehlerhaften, unregelmässigen und schlecht ausgesonnenen Plan haben; dass Komisches und Tragisches darin auf die seltsamste Art durcheinander geworfen ist und oft eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall oder barockischen Ausdruck ihrer Empfindungen, wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, dass es ihm hernach schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben möchte. Man tadelt das und denkt nicht daran, dass seine Stücke eben natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind . . . Das Leben der meisten Menschen, sowie der Lebenslauf der grossen Staatskörper selbst, insofern wir sie als moralische Wesen betrachten, gleicht den Haupt- und Staatsaktionen im alten Geschmack in so vielen Punkten, dass man beinahe auf die Gedanken kommen möchte, die Erfinder dieser letzteren wären klüger gewesen, als man gemeiniglich denkt, und hätten, wofern sie nicht gar heimliche Absicht gehabt, das menschliche Leben lächerlich zu machen, wenigstens die Natur ebenso getreu nachahmen wollen, als die Griechen es sich angelegen sein liessen, sie zu verschönen. Wie oft sehen wir in ihnen die grössten Wirkungen durch die armseligsten Ursachen hervorgebracht! Wie oft das Ernsthafte und Wichtige mit einer leichtsinnigen Art und das Nichtsbedeutende mit lächerlicher Gravität behandelt! Und wenn in beiden endlich Alles so kläglich verworren und durcheinander geschlungen ist, dass man an der Möglichkeit der Entwicklung



zu zweifeln anfängt: wie glücklich sehen wir durch irgend einen unter Blitz und Donner aus papierenen Wolken herabspringenden Gott den Knoten auf einmal, wenn nicht gelöst, so doch aufgeschnitten. . . . Übrigens weiss man, was für eine wichtige Person in der komischen Tragödie der edle Hanswurst darstellt. Wollte Gott, dass er seine Person allein auf dem Theater vorstellte! Aber wie viele grosse Aufzüge auf dem Schauplatze der Welt hat man nicht zu allen Zeiten mit Hanswurst aufführen gesehen! Wie oft haben die grössten Männer, dazu geboren, die schützenden Genien eines Thrones, die Wohlthäter ganzer Völker und Zeitalter zu sein, alle ihre Weisheit und Tapferkeit durch einen kleinen schnackischen Streich von Hanswurst vereitelt sehen müssen! Wie oft entsteht in beiden Arten der Tragikomödien die Verwicklung lediglich dadurch, dass Hanswurst durch ein dummes oder schelmisches Stückchen von seiner Arbeit den gescheidten Leuten ihr Spiel verdirbt!“

Gleichwie Wieland den Gedanken des Lope weiter entwickelt hat, so hat Lessing die Ausführungen des Verfassers des Agathon zur Grundlage einer kritischen Betrachtung gemacht, welche deutlich erkennen lässt, dass sein im ersten Abschnitt angeführter Ausspruch: „Ich glaube es unwiderleglich beweisen zu können, dass Humor und Laune ganz verschiedene, ja, in gewissem Verstande gerade entgegengesetzte Dinge sind; Laune kann zu Humor werden, aber Humor ist ausser diesem einzigen Falle nie Laune“, auf eine solche Entwicklung des Begriffes hindeutet, wie der Gedanke des Lope und die Ausführungen Wielands sie erkennen lassen. Indessen hatte der bedeutungsvolle Fingerzeig des Reformators der Ästhetik bei den Philosophen und Ästhetikern der folgenden Zeit nicht diejenige Beachtung gefunden, welche nötig war, um schon in einem früheren Zeitabschnitt zur Klärung des Begriffswirrwarrs über das Wesen des Humors zu gelangen. Wäre man schon früher zur besseren Einsicht gekommen, so würde man auch darüber Klarheit gewonnen



haben, dass grosse Künstler schon echte Werke des Humors geschaffen hatten, als die Kunstgelehrten noch im Nebel ihrer Ästhetik umhertappten. Wie auf allen Gebieten des schöpferischen Geistes, so ist auch hier die künstlerische That der wissenschaftlichen Erkenntnis vorhergegangen. Es ist ein Gesetz des menschlichen Geistes, dass die Kunst dem begrifflichen Denken voranschreitet. Der Finger des Weltgeistes zeigt dem echten Künstler stets die rechten Wege, ehe er selber befähigt ist, diese Weisung sich begrifflich zum Bewusstsein zu bringen. Vielleicht auch gelangt er zu dieser intellektuellen Erkenntnis nur selten oder nie. Der inneren Offenbarung folgt die äussere. Sie wächst aus der Tiefe des Genius hervor, wie eine herrliche Blume aus dem Schoosse der Erde. Kein äusseres Bild kann darum entstehen, wenn es nicht vorher schon in der Seele des Künstlers lebendig war. Das künstlerische Schaffen war zu allen Zeiten das Produkt des menschlichen Kunsttriebes, des geistigen Instinkts, und es wird niemals etwas anders sein. Nicht nur der Heldensinn, auch der Kunstsinn wurzelt in dem geheimnisvollen Schreine unseres Seelenlebens, welchen wir Gemüt nennen. Jeder starke Eindruck, welchen es von der Aussenwelt empfängt, erregt in ihm Vorstellungen und Bilder, sowie den Drang, diesen Vorstellungen sinnlichen Ausdruck zu geben und diese Bilder in Wirklichkeit zu gestalten, bevor der Intellekt die Kraft gewinnt, sich von jenen Eindrücken und Gestaltungen Rechenschaft zu geben. Erst dann, nachdem das grosse göttliche Kunstwerk, welches wir die Erde nennen, mit Allem, was es trägt und birgt, vollendet worden war, konnte auf seinem heiligen Grunde der Baum der Erkenntnis emporwachsen.

Allerdings ist die Zahl der echten Künstler, in welchen der Geist des Humors mächtig war, und deren Werke von der Fülle seiner Wahrheit und Schönheit zeugen, nur eine kleine bisher gewesen. Aber diese Wenigen ragen unter den unzählbar Vielen aus dem Dunkel der Weltliteratur und Kunstgeschichte wie



Feuersäulen hervor. Sie schufen ihre Dichtungen und Bildwerke, obgleich sie keine wissenschaftliche Erkenntnis von dem Wesen ihrer Geistesschöpfungen sich angeeignet haben konnten. Sie alle folgten den Weisungen ihrer ureigenen Ästhetik, und die hatte der Weltgeist mit flammenden Zeichen in ihre ideenerfüllte Seele geschrieben. Diesem ihrem unsichtbaren Gesetzbuche gehorchten sie unbedingt: es war die Richtschnur ihres Schaffens, der Grundakkord ihres Dichtens und Bildens. Dem Allgeist inniger verwandt, als andere Menschen, wurden sie vornehmlich die Vollstrecker des Weltwillens, die Interpreten der Idee, und darum auch die echten Kenner und Offenbarer der Natur des Menschen, sowie des Lebensbildes der Menschheit. Jeder grosse Künstler, welcher Art er auch sei, ist von Natur ein Humorist: heute stellt er Könige dar, morgen Bettler; in dem einen Augenblicke weint er über das Elend des menschlichen Daseins und im andern Augenblicke schwelgt er voll seliger Lust in dem obersten Himmel einer lachenden Welt. Jeder von ihnen ist ein Herold des Humorgeistes, die lachende Thräne im Auge. Ihr unermessliches Reich ist ihr weltumspannendes Gemüt mit seinen Leiden und Freuden.

Um die Werke des Humors recht zu verstehen und in vollem Maasse würdigen zu können, ist es erspriesslich, das Universum als ein wundervolles und ungeheures Kunstwerk zu betrachten, sowie die Ur- und Grundkraft aller Dinge als eine Person zu denken und diese Persönlichkeit nun als den Schöpfer des Weltgebäudes sich vorzustellen. „Ihn, den Künstler, wird man nicht gewahr, bescheiden verhüllt er sich in ewige Gesetze.“ Ist doch auch nach mythologischen Vorgängen in sämtlichen Religionsgemeinschaften der Begriff des Allwesens, um ihn fassbar und der Menge zugänglich zu machen, verpersönlicht worden, indem man einen Urheber und Erhalter der Welt annahm, einen „Schöpfer und Regierer Himmels und der Erde“, und dieses höchste Wesen Gott oder Jehovah oder Brahma oder Allah nannte. Da



nun die Kunst freie Nachahmung der Werke der Natur ist, so muss der menschliche Künstler als ein seiner Eigenart gemässer Nachahmer des göttlichen Künstlers bezeichnet werden, d. h. was er schafft, muss Darstellung der wirklichen Welt, ihrer inneren Wahrheit sowohl, wie ihrer äusseren Schönheit nach, oder, wofern er das menschliche Leben und die menschliche Natur zu seinem Vorwurf nimmt, die Darstellung des menschheitlichen Lebens und Webens sein.

Untersucht man jedoch die dichterischen und plastischen Werke grosser Künstler und prüft man besonders solche Charaktergestalten, welche Ästhetik und Kritik gemeinhin als echte Vertreter des Humors ansehen, so wird man, von dem nunmehr gewonnenen und einzig massgebenden Standpunkt aus, sehr bald zu der Einsicht kommen, dass solche Werke keineswegs echte Werke des Humorgeistes sind. Vergewärtigen wir uns z. B. die Charaktergestalt des Shakespearischen Falstaff, welche unter den Ästhetikern und Dramaturgen als der Typus echten Welthumors gilt. Der hauptsächlichste Grund, welcher zu dieser Auffassung geführt hat, besteht darin, dass Falstaff, wie man sagt, nicht nur, wie es die blossen Lustigmacher thun, über die Thorheiten Anderer lacht, sondern es auch meisterlich versteht, dieses erquickliche Geschäft gegen sich selbst auszuüben, mithin durch und durch ein humorischer — „humoristischer“ — Charakter sei. „Falstaff“, so urteilt ein angesehener Ästhetiker, „der durch eigenes Lachen dem fremden zuvorkommt, jede Ertappung, jedes Übel mit einem Witze abthut, und dadurch immer frei über sich selbst schwebt, ist ein klassisches, vollkommenes Bild des Humors.“ Mit nichten! Falstaff ist ein komischer Charakter; er ist so sehr komisch, dass er „fremdem Lachen durch eigenes Lachen zuvorkommt, jede Ertappung auf seinen grundliederlichen Streichen, sowie jedes ihm entgegenwirkende Übel mit einem Witze abthut.“ Und gerade deswegen, weil er als ein spezifisch komischer Charakter „frei über sich selbst schwebt“, ist er kein humorischer Charakter. Seiner



Selbstbelachung und Weltverachtung fehlt eben jene Weltweite und jenes Weltallgemeine und darum jenes Weltversöhnende, also gerade jene Wesenheit, die wir als die Grundlage eines humorischen Charakters erkannt haben. Keine Einseitigkeit kann humorisch sein oder humorisch wirken, und wäre sie als solche die allervollkommenste. Gerade in der Allseitigkeit beruht sein Wesen. Der Humor reflektiert in bloß komischer Weise niemals über sich selbst; er nötigt vielmehr den menschlichen Intellekt, da er seiner Natur nach weder komisch noch tragisch, sondern beides zugleich ist, zur Reflexion über ihn. Hätte man Shakespeare gefragt, was Humor sei, er würde sicherlich die Frage nicht anders beantwortet haben, als sein Freund Johnson, welcher in seinem dem Gedächtnis des Dichters gewidmeten Gedichte seine Kunst mit der des Aristophanes, der „so scharf und spitzig“, sowie mit der des Terenz, der „so zierlich“, und der des Plautus, der „so witzig“ ist, vergleicht. Aber die Elemente des Komischen: die heitere Intrigue, der Witz, die Ironie, die leichte Satire, die Selbstverspottung, das Viellärm um nichts, sind eben nicht ausschliesslich die Elemente des Humors. Der grosse Dichter war kein besserer Ästhetiker, als die Ästhetiker seines Zeitalters. Er reflektierte wohl überhaupt nicht über ästhetische Begriffe. Es ist ihm darum schwerlich jemals eingefallen, das Wesen des Tragischen oder des Komischen oder gar das Wesen des Humors zu untersuchen. Aber dafür, oder gerade deswegen, war er der grosse Dichter, welcher den Dingen auf den Grund sah und Charaktere und Handlungen schuf, wie sie der Wirklichkeit des vollen Lebens, der allgemeinen Natur des Menschen, entsprechen.

Und als grosser vermöge anschauender Erkenntnis schaffender Dichter hat Shakespeare die Natur des Humors so wahr und klar, wie vielleicht kein anderer Künstler, in ihrer Weite und Tiefe erschaut und ihn durch seine Kunst zu einer Höhe in seinen Dramen erhoben, die immer noch unsere staunende Bewunderung erregt. Aber keine seiner komischen



Gestalten ist ein Repräsentant des Humors. Shakespeare ist ein grosser Dichter des Humors vornehmlich als Schöpfer des — Hamlet; und nicht nur Hamlets, als des „Prinzen von Dänemark“, sondern auch Hamlets, als des „Trauerspiels“. Denn Hamlet ist kein Trauerspiel, noch weniger ist es ein Lustspiel; das Drama Hamlet ist vielmehr ein Humorspiel. Dass Jemand im wirklichen Leben oder in einer dem wirklichen Leben nachgeahmten dramatischen Handlung stirbt, ist an und für sich nichts Tragisches. Nur die Umstände, unter denen der Tod, d. h. das Ende des Lebens eines Menschen erfolgt, können ihn zu einem tragischen Ereignis machen. Alles Individuelle strebt, kämpft und stirbt; es muss sterben, weil es lebte. Aber Alles Individuelle erneuert sich, auch nachdem es aus der Welt der Erscheinungen entschwand, weil die Materie und ihre Lebenskraft ewig sind: es muss leben. Dieser unaufhörliche Wechsel von Leben und Tod und von Tod und Leben hat an sich nicht das geringste tragische Moment; denn er beruht auf einer Naturnotwendigkeit. Das „Trauerspiel“ Hamlet ist aus dem Grunde ein Humorspiel, weil es uns in den Handlungen und Worten seiner Charaktere ein einheitliches Gesamtbild des Menschenlebens in seinen Höhen und Tiefen im Weltdasein vergegenwärtigt und dadurch in unserer Seele eine Bewegung hervorruft, die uns frei macht von dem Druck jeder Einseitigkeit und Dissonanz, und uns mit dem erhebenden Bewusstsein erfüllt, dass der einzelne Mensch in allen seinen Kämpfen und Niederlagen, in allen ihn bewegenden Gegensätzen und Nichtigkeiten ein Glied der Menschheit, ihr Schicksal sein Schicksal ist, und er, wie im Leben so im Tode, mit dem Weltganzen unlösbar verbunden bleibt, dem Reiche des Unendlichen und der ewigen Harmonie. Sein und Nichtsein, Sein und Werden, dauernder Wechsel im ewig Dauernden, Erhabenes und Niedriges, Liebe und Hass, süsseste Lust und bitterstes Leid, Frohsinn und Trübsinn, klare Erkenntnis des zu erstrebenden Ziels und das Bewusstsein der Unmöglichkeit



es zu erreichen, Thatendrang und Thatenlosigkeit, Menschenhoheit und Menschenerbärmlichkeit, Heldenthaten und Missethaten, Weltverachtung und Weltseligkeit, Endliches und Unendliches: alle diese einander widerstreitenden Stimmungen, Regungen, Strebungen, Gedanken und Gefühle der Menschenseele strömen in dem Kunstwerke, wie in einem Gesamtkunstwerk der Welt, zusammen, bilden ein einheitliches Ganzes und verschwinden, nachdem das künstlerische Spiel sein Ende gefunden, gleichwie der Geist Hamlets entschwand, in der Unendlichkeit der Idee.

Wenn Goethe in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ seinen Helden über Hamlet sagen lässt: „Der Held hat keinen Plan; aber das Stück ist planvoll. Ich glaube, dass kein grösserer ersonnen worden sei; ja, er ist nicht ersonnen, es ist so. ... Hier in diesem Stücke, wie wunderbar! Das Fegefeuer sendet seinen Geist und fordert Rache; aber vergebens. Alle Umstände kommen zusammen und treiben die Rache, vergebens! Weder Irdischem, noch Unterirdischem kann gelingen, was dem Schicksal allein vorbehalten ist. Die Gerichtsstunde kommt. Der Böse fällt mit dem Guten. Ein Geschlecht wird weggemäht, und das andere sprosst auf:“ — so können diese tiefsinnigen Bemerkungen nur der nämlichen Gedankenrichtung entsprungen sein, welche ich in diesen Darlegungen verfolge. Gerade deswegen, weil der Held keinen Plan hat, das Stück aber voller Plan ist, nimmt auch nicht Hamlet, der Dänenprinz, unsere Teilnahme ausschliesslich oder auch nur vornehmlich in Anspruch: wir schenken sie allen Mithandelnden, Niemand und Nichts entzieht sich ihr. Das Ganze heischt und gewinnt in jedem Einzelnen unsere regste Aufmerksamkeit, und umgekehrt, jedes Einzelne heischt und gewinnt sie als ein zum Ganzen gehöriger Teil.

Vergegenwärtigen wir uns die Gestalt des Helden selbst auf einige Augenblicke. Ihm ist der Mensch der Schöpfung Meisterstück. „Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt an Fähigkeiten! In Gestalt und Bewegung, wie bedeutend



und wunderwürdig! Im Wirken, wie ähnlich einem Himmelsboten; im Begreifen, wie ähnlich einem Gotte! Die Zierde der Welt, das Vorbild der Lebendigen!“ Und doch: „Was ist diese Quintessenz von Staub?! . . . Die Zeit ist aus den Fugen. Weh mir, dass ich geboren ward, sie wieder einzurenken! . . . Sterben, — schlafen, — nichts weiter! Vielleicht auch träumen! . . . Wie jeder Vorfall uns verklagt und unsere ohnmächtige Rache spornt! Was ist der Mensch, wenn seiner Zeit Erlös, sein höchstes Gut, nur Schlaf und Essen ist? Ein Vieh, nichts mehr.“ . . . Und die Welt? „Wie trefflich ist der Bau der Erde; wie herrlich spannt sich über uns der Baldachin, die Luft, dieses schöne umwölbende Firmament, dieses majestätische mit goldenen Feuern ausgelegte Dach.“ Und dennoch: „Wie ekel, schal und flach und unersprießlich scheint das ganze Treiben dieser Welt! Sie ist ein wüster Garten, der auf in Samen schiesst, verworfenes Unkraut erfüllt ihn galz!“ Die äussersten Gegensätze der Dinge liegen Hamlet vor Augen und verschmelzen sich in seiner Seele. Die schöne Welt hat für ihn einen gewaltigen Riss, und dieser Riss geht mitten durch sein Herz. Und doch entquillen diesem Herzen Worte von „so süßem Hauch, dass sie Allem Wert verleihen.“ „Ein edler Geist, des Hofmanns Blick, des Kriegers Arm, des Weisen Rede, des Staates Hoffnung und erblüh'nde Zierde, der Sitte Spiegel und der Bildung Muster, das Merkziel aller Merker!“ Und doch: „Warum sollen solche Gesellen wie ich, zwischen Erd und Himmel herumkrabbeln? Wir sind Erzscurken!“ Das Edle wie das Schändliche, das Erhabene wie das Niedrige, das Majestätische wie das Erbärmliche, Menschenverherrlichung und Menschenverachtung, Thatendrang und Thatenlosigkeit, heisse Liebe und glühender Hass, hingebende Freundschaft und ungestillter Rachedurst, tiefe Herzensklage und stachlige Rede, ernster und höchster Verstand über Sein und Nichtsein und entsetzlicher Spott am gähnenden Grabe, — und über all' diesem scheinbaren Seelenwirrwarr, all' dem Zwieträchtigen



und Nichtigen des menschlichen Daseins der trotzig Aufschwung seines Geistes zum Herrn alles Seins, zur Identifizierung mit der absoluten Idee, sowie zum stolzen Bewusstsein auch seiner Unendlichkeit, vor der ein Menschenleben ist, „als zähle man Eins“: — diese Welt widerstreitender Anschauungen, Gedanken und Gefühle lebt und webt und ist in dem Grade in dieser einzigen Gestalt, dass wir freudig staunend bekennen, dass in ihr das ganze geistige Leben der Menschheit pulsiert.

Wenn die Tragödie nach Aristoteles-Lessing in uns Mitleid und zugleich Furcht erregen soll, nämlich Mitleid über etwas, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstände, und eine Furcht vor etwas, was, wenn es einem Andern begegnet wäre oder begegnen sollte, unser Mitleid erregen würde, und wir uns fragen, ob die Tragödie Hamlet eine solche Wirkung auf unser Gemüt ausübe, so müssen wir bekennen, dass sie diese Wirkung nicht hat, unser Gemüt vielmehr von jener Stimmung beherrscht wird, welche ein gewaltiges Naturereignis in ihm hervorruft: unsere Seele ist erschüttert und doch zugleich in ihrem tiefsten Grunde stark und lebensmutig; sie ist bedrückt und sie fühlt sich doch auch befreit; das Subjektive unseres Daseins hat sich in unserer Vorstellung mit dem Objektiven der Aussenwelt aufs innigste verschmolzen. Wir fühlen uns nicht als individuelle Wesen, wir fühlen uns als Menschheit, als Teilhaber jenes unendlichen Naturganzen, das an und für sich weder tragisch noch komisch, weder gut noch böse ist, weder Furcht noch Mitleid kennt, in welchem vielmehr zu jeder Zeit Alles in Allem herrscht. Das tragische Mitleid, durch welches die handelnden Personen uns rühren sollen, wird durch die Auführung des Hamlet ebenso wenig in uns erweckt, wie durch die „Tragödie“ Faust, weil beide Werke keine Tragödien sind. Die Leidenschaft der Furcht, dass uns ein ähnliches Schicksal treffen könnte, wie dasjenige ist, an welchem wir jene Personen leiden sehen, enthält überhaupt kein Moment



von überwiegend tragischer Stärke in sich, auch selbst dann nicht, wenn das Leiden des Helden uns rühren sollte; denn auch das Rührende ist an und für sich nicht tragisch; es ist vielmehr die Natur der Furcht, das tragische Mitleid in uns abzuschwächen und teilweise aufzuheben, indem sie unsere Anteilnahme von den leidenden Personen abwendet und uns auf uns selbst zurückführt, und also an die Stelle des leidenden Subjekts das eigene Ich setzt. Das tragische Moment liegt wesentlich nicht darin, dass der Held leidet, kämpft und untergeht und die Bosheit oder die Dummheit, oder der blinde Zufall triumphiert, sondern darin, dass der Held als Vertreter einer erhabenen Idee, für die seine Zeit nicht reif ist, also in einem unlösbaren Konflikt, untergeht, indem er als sittlicher Charakter für ihren dereinstigen gewissen Sieg würdevoll kämpft, leidet und stirbt. Das Tragische ist, wie das Komische, wie wir wissen, überhaupt etwas Einseitiges. Nach dem Weltgesetz der ewigen Gerechtigkeit müssen beide Kunsttriebe sich verbinden, um zu einer ästhetisch befriedigenden Wirkung zu gelangen; denn das Tragische birgt in seinem tiefsten Grunde „lustvolle Empfindung“ und erzeugt sie auch, gleichwie die Heimat des Komischen der Schmerz ist. Allerdings ist die Erklärung des griechischen Philosophen, die Tragödie erzeuge Furcht, weil sie unser Mitleid erweckt, im Hinblick auf die griechische Tragödie völlig zutreffend; denn die Griechen hatten, ihrer kindlichen Vorstellung zufolge, gegründete Ursache, ihre Götter zu fürchten und zwar deshalb, weil sie ihnen die Macht zuschrieben, ein ähnliches Schicksal über Andere heraufzuführen zu können, als dasjenige war, unter welchem der tragische Held zu leiden hatte. Dieses Gefühl der Furcht wurde aber zugleich durch die Vorführung der schicksalreichen Handlung gereinigt und gehoben, weil sie darthat, dass die Götter stets gerecht seien und nur auf den schuldigen Scheitel der Strahl der Vergeltung herniederfuhr.

Und welch' ein herrliches Gemälde voll des echten



Humorgeistes hat Lessing seinem Volke und der Menschheit in seinem „Nathan der Weise“ geschenkt! Kindlichste Einfalt und höchste Weisheit, schurkische Gesinnung und Herzensreinheit, wütender Glaubenshass und wahres Menschentum, niedriger Aberglaube und bewundernswerte Geisteshoheit, wahnwitziges Streben und ausgebildete Vernunftkenntnis, ein Ineinanderfließen des Echten und Wahren in den „Religionen“ und die Verruchtheit, Weltidee und Ewigkeit an das Spinngewebe einiger winziger, vom Geiste der Lüge zusammengereiht und aufgeblähter Buchstaben knüpfen zu wollen: alle diese im Treiben der menschlichen Gesellschaft sich geltend machenden Gegensätze sind in dem Werke zu einem einheitlichen Gedankenbilde zum entsprechenden Ausdruck gekommen; sie haben ihre Versöhnung gefunden in der siegenden Gewissheit, dass sie durch die fortschreitende Entwicklung der Menschheit zur reinen Vernunftkenntnis und Humanität allmählig verschwinden und endlich ausgeglichen sein werden im Leben der Menschheit. Denn es wird die Zeit kommen, da der Mensch erkannt hat, dass der rechte Ring nicht verloren ging, vielmehr unverlierbar und unvergänglich ist, da dieser echte Ring, der die Wunderkraft besitzt, beliebt zu machen, der Ring der Weltharmonie ist, der unendlichen Idee, welche Alles umfasst und lebensvoll erhält, allen Weltdingen zum Grunde liegt, ja, Alles eigentlich ist, wie es ist, in Kraft und Materie. Was der Tempelherr zu Saladin in Beziehung auf „Nathans Tochter“ sagt: „Was ich für sie that, dass that ich, — weil ich's that,“ das könnte auch der Verfasser des „Nathan“, sowie jeder andere Verfasser eines vom Geist des Humors erfüllten Kunstwerks — mit einer kleinen Abweichung — von sich selber sagen: Was ich that, das that ich, weil ich's that; oder, wie Goethe tiefsinnig sich ausdrückt, das Alles ist so, wie es ist.

Zwar hat auch Goethe in seinen, über den Humor gemachten zerstreuten Bemerkungen das Wesen desselben nicht



erkannt. So sagt er in seinen „Sprüchen in Prosa“: „Verglichen fand ich irgendwo Wissenschaft mit Witz, Kunst mit Humor. Hierin find ich mehr Einbildungskraft, als Philosophie.“ An einer andern Stelle findet sich der Ausspruch: „Der Humor ist eins der Elemente des Genies, aber, sobald er vorwaltet, nur ein Surrogat desselben.“ In Bezug auf Yorik Sterne sagt er: „Er war der schönste Geist, der je gewirkt hat; wer ihn liest, fühlt sich sogleich frei und schön; sein Humor ist unnachahmlich und nicht jeder Humor befreit die Seele.“ Und doch hat er die Natur des Humors, ohne das Wort auszusprechen, und den Begriff definieren zu wollen, trefflich gekennzeichnet. Man lese folgende kurze Betrachtung: „Grundeigenschaft der lebendigen Einheit: sich zu trennen, sich zu vereinen, sich ins Allgemeine zu ergehen, im Besondern zu verharren, sich zu verwandeln, sich zu spezifizieren, und wie das Lebendige unter tausend Bedingungen sich darthun mag, hervorzutreten und zu verschwinden, zu solideszieren und zu schmelzen, zu erstarren und zu fließen, sich auszudehnen und sich zusammenzuziehen. Weil nun alle diese Wirkungen im gleichen Zeitmoment zugleich vorgehen, so kann Alles und Jedes zu gleicher Zeit eintreten. Entstehen und Vergehen, Schaffen und Vernichten, Geburt und Tod, Freud und Leid, alles wirkt durcheinander, in gleichem Sinn und in gleichem Maasse: deswegen denn auch das Besonderste, das sich ereignet, immer als Bild und Gleichnis des Allgemeinen auftritt.“ Jawohl, das Alles sind Grundeigenschaften der Einheit, d. h. des monistischen Weltprinzips, und folglich auch des Kunstprinzips, welches ich Humor nenne. Er hat als grosser Dichter seine Eigenschaften und Wirkungen geschaut, bevor er sie unbewusst darlegte: die ganze Natur seines Wesens lag offen vor seinen Blicken. Goethe sah überhaupt die Dinge, welche er dichtete, wie Shakespeare sie sah; und beide sahen sie in ihrer Allgegenwärtigkeit, ihrem Zusammenhange, in ihrem Einssein mit der Idee. Und darum ist Goethe der grösste humorische



Dichter nach Shakespeare. Seine Poesie wuchs aus den Tiefen seiner Natur hervor, wie ein Riesenbaum mit seinen Ästen und Zweigen, seinen Blättern und Blüten hervorwächst aus dem geheimnisvollen Schoosse der Erde. Was er auch mit Absicht und planmässig geschaffen hat, und wie sehr sein Können mit seinem Wollen wesenseins war, — alles, was er schuf, ist doch viel mehr, als er selbst sich dessen jemals bewusst gewesen sein mag: seine künstlerische Absicht war sein künstlerischer Instinkt, und was er schuf, war das Produkt seiner ihm eingeborenen Schaffenskraft, streng gebildet nach dem Gesetze, das in ihm wirkte, sowie nach der dämonischen Kraft seines allumfassenden Geistes. In ihm lag, wie in jeder grossen Menschlichkeit, etwas Unerklärbares, Unaussprechbares gleich der in der Materie wunderwirkenden Naturkraft: wir sehen ihre Wirkungen; aber sie selbst ist uns ewiglich ein Geheimnis. Zu ihm redeten tausend Stimmen in der Natur; er hörte sie, er fühlte sie, er dachte sie. Er befragte sie auch, und sie antworteten. Sie stellten ihm Aufgaben, und er löste sie. Er hielt fortwährend stumme Zwiesprache mit ihnen; aber diese Zwiesprache war die beredteste und fruchtbarste, welche es giebt. Was er in seiner heiteren Ruhe dichterisch erzeugte, musste mehr oder weniger humorisch sein. Selbst in dem kleinsten seiner Lieder lebt ein Hauch vom Geiste des Humors. Seine Werke, wie die jedes grossen schöpferischen Geistes, bieten uns jederzeit neue Seiten und neue Schönheiten dar, und doch, oder gerade deswegen, bleiben sie am Ende unergründlich.

Betrachten wir sein grösstes Gedicht, die „Tragödie“ Faust. Nur der monistische Geist des Welthumors, welcher in Goethe lebte, konnte ihn zu solcher Schöpfung befähigen. Schon die erste Szene, der „Prolog im Himmel“, dieser Zusammenklang des Irdischen mit dem Himmlischen, des Endlichen mit dem Unendlichen, des Geistes der Verneinung, des Teufels, mit „Sr. Gnaden dem grossen Herrn“, dem Schöpfer der „Erde Pracht und der tönenden Sonne in Bruder-



sphären Wettgesang“: welch eine köstliche Blüte des Humorgeistes spriesst uns aus ihr entgegen! Wie urmenschlich unterhält sich der grosse Herr der Welt mit Mephistopheles, dem Schalk! Und das Vertrauen, welches Jener Diesem schenkt, indem er ihm seinen Knecht Faust als Gesellen beigiebt, weil der Schalk reizt und wirkt und als Teufel schaffen muss, während die echten Göttersöhne allzu leicht in ihrer Thätigkeit erschlaffen und nichts ihre bewegte Brust befriedigt; und er nun seine ganze teuflische Kunst aufbieten soll, den Göttersohn Faust von seinem Urquell abzuziehen und auf seinem Wege mit herabzuführen, damit er am Ende beschämt eingestehe, dass ihm sein teuflisches Werk nicht gelungen, weil der gute Mensch in seinem dunkeln Drange sich des rechten Weges stets bewusst sei; und die Wette, die der Teufel dem Herrn macht, dass er, der Herr, Faust noch verlieren werde, und der Herr sie so lange zu halten verspricht, als jener auf der Erde lebe: welch eine Verwandtschaftlichkeit zwischen den denkbar grössten Gegensätzen, welch' ein Einverständnis bei diametral auseinandergehenden Zwecken, und zugleich welch ein versöhnlicher, man möchte sagen, vertraulicher Ton kommt zwischen dem Höchsten und dem Niedrigsten hier zum Ausdruck! So führt denn Mephistopheles, dem für seine Wette gar nicht bange ist, den Gesellen durch das „wilde Leben und flache Unbedeutendheiten“; er lässt ihn „zappeln, starren, kleben, und seiner Unersättlichkeit Speis und Trank vor die gierigen Lippen schweben; Erquickung wird er sich umsonst erfleh'n,“ und obwohl sein Geist, so spekuliert er, „ungebändigt immer vorwärts dringt, so müsst er doch, und hätt' er sich auch nicht dem Teufel übergeben, zu Grunde geh'n!“ Er führt den kleinen Gott der Welt vom Himmel durch die Welt zur Hölle. Nichtsdestoweniger verliert er seine Wette. Denn in „seinen alten Tagen“ muss er sich gestehen, dass es ihm „grimmig schlecht ergehe,“ da ihm sein grosser einziger Schatz, die „hohe Seele, die sich ihm zum Pfand gegeben,“



entwendet, von dem „unmündigen Volk piffig weggepascht“ sei. Faust aber strebt zum höchsten Dasein, zur Himmelsklarheit im wechsellvollen Wandeln auf den Höhen, sowohl wie in den Tiefen. Das ganze Gaukelspiel des menschlichen Lebens in seinen bedeutendsten Epochen zieht an ihm vorüber, er agiert mit, wo er nur kann und so viel er nur vermag; und obgleich er erfährt, dass „die Welt mit ihren hunderttausend Possen ein einziger grosser Thor“ bleibt, so weiss er nicht minder, dass „Geister, würdig tief zu schauen, grenzenloses Vertrauen fassen zum Grenzenlosen.“ Er durchlebt „halbgöttlich-ernst“ die Tage und „strebt den Edelsten in Thaten nach;“ denn „die That ist alles, nichts der Ruhm.“ Und so bekennt er als der Weisheit letzten Schluss:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,  
Der täglich sie erobern muss.“

Die „Liebe von Oben“ aber, die Teil genommen an Fausts Streben nach Wahrheit und Freiheit, sanktioniert die Weisheitsworte der Engel, welche in „höherer Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend“, sie feierlich singen:

„Gerettet ist das edle Glied  
Der Geisterwelt vom Bösen:  
Wer immer strebend sich bemüht,  
Den können wir erlösen.“

Faust ist als Charakter in seinem tiefsten Grunde und seiner ganzen Entfaltung durch und durch humorisch; man möchte am treffendsten sagen, er sei ein ganz und gar flüssiger Charakter, und darum, und weil er ein allerfahrener, allumfassender Geist ist, erscheint er dem inneren Blicke als ein getreues Spiegelbild der Menschheit, ein noch vollkommenerer Repräsentant derselben, als Hamlet ist. Ihr Sein und Werden, ihre Bedürftigkeit und ihre Kraft, ihre Lust und ihr Leid, ihr Wollen und Vollbringen, ihre Niederlagen und ihre Siege, ihre Schafsnatur und ihre Göttlichkeit, ihre Armut und ihre Fülle, ihre Pein und ihre Seligkeit, ihre be-



harrliche Trägheit und ihr sehnsuchtsvolles Streben, ihre Verweslichkeit und Unverweslichkeit, und endlich ihre Selbsterlösung durch Selbstbemühen: alles dies ist verkörpert in dem einen Bilde. Und daher erkennt jeder denkende und strebende Mensch sich in diesem reinen Spiegel: Alle leben in diesem Einen, und dieser Eine lebt in Allen. Wir werden uns aufs Tiefste bewusst, dass wir das Höchste nur erlangen können durch beständige Entwicklung unserer Kräfte; dass wir nur in diesem Bemühen Seligkeit empfinden; dass wir grenzenlos leben, wenn wir für Andere leben, und fortleben in alle Ewigkeit als ein Teil von jener Kraft, die Alles wirkt und Alles schafft. Das „Verweile doch, du bist so schön!“ ist ein thörichter Wunsch; wäre er erfüllbar, so dürfte er nicht erfüllt werden; denn im Weilen liegt Gefahr und Erstarrung, — liegt der Tod. Der Herr Mikrokosmos ist der Humor selbst und seine vollkommene Vermenschlichung heisst — Goethe. Der Erdgeist ist es, der das Geheimnis des Humors in den denkwürdigen Worten enthüllt:

„In Lebensfluten, im Thatensturm  
Wall' ich auf und ab,  
Webe hin und her!  
Geburt und Grab, —  
Ein ewiges Meer,  
Ein wechselnd Weben,  
Ein glühend Leben:  
So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit,  
Und wirkte der Gottheit lebendiges Kleid.“

Und von dem Geiste dieser Worte ist die ganze „Tragödie“ erfüllt. Wie der Held, also auch die Handlung. Gleichwie im Makrokosmos jedes Einzeldasein ein Dasein des Ganzen ist, so ist auch jedes Einzelleben in dem grossen Kunstwerk ein Lebenshauch aus dem Weltbilde der Menschheit. Alles in ihm ist, wie in jenem, in stetem Wechsel begriffen: dem Ernste folgt das Lachen, der Traurigkeit die



Freude, dem Erhabenen das Niedrige; Heldenmut und Thatensturm folgt Verzagtheit und Verzweiflung, und umgekehrt. Alles ist wie im Weltdasein mit Allem verbunden, Alles durchkreuzt sich, Alles verändert sich, das Eine in das Andere; denn alles Leben ist nur Übergang vom Keime zur Vollendung, vom Samen zur Frucht, von der Wiege zum Grabe, und vom Grabe wiederum doch nur ein Übergang vom Ende zum Anfang: wandelbar und doch unwandelbar ewig. Faust fühlt sich so klein und doch so riesengross, weil er sein Ich, mag es noch so schwankend sich erweisen, verbunden weiss mit dem All-Ich der unendlichen Welt. Er ist sich dessen klar bewusst, dass, gleichwie das Einzel-Ich nicht sein könnte ohne das All-Ich, wie der einzelne Mensch nicht sein könnte ohne die Menschheit, so auch das All-Ich nicht da sein könnte ohne die Einzel-Ichs in der Allwelt, da es doch nur die Summe aller Welteinzelheiten darstellt. Das Einzel-Subjekt muss als unwandelbar wandelbare Erscheinung im All-Subjekt, als dem wandelbar unwandelbaren Ganzen der Erscheinung, untergehen; denn die Gesamtheit und zugleich der Inbegriff der Subjekte, das Subjekt der Subjekte, ist, wie es von jeher war; und wie es war und ist, so bleibt es immerdar. Vor ihm kann es nichts Objektives geben, alles Objektive verschwindet in diesem einen und einzigen Subjekt, da es einzig und sich allein Objekt ist. Und darum kann auch vor ihm weder etwas Erhabenes, noch Niedriges, weder etwas Tragisches, noch etwas Komisches, ja, nicht einmal etwas Veränderliches sein, wie auch vor ihm weder etwas Zeitliches, noch etwas Räumliches als existible gedacht werden kann: es ist der ruhende Pol in der Flucht der immerwährend wechselnden Erscheinungen. Der Widerstreit jener Grundempfindungen kann folglich nur in der Welt der Menschen wirklich vorhanden, und darum auch nur Objekt des künstlerischen Schaffens sein. Vor dem „Richterstuhle“ — möge mir der orthodox-theologische Ausdruck einmal gestattet sein — des All-Subjekts ist nichts weder klein noch



gross, weder falsch noch wahr, wedervernünftig noch unvernünftig, weder heilig noch profan, weder gut noch böse. Alles im Weltganzen ist seiner Natur nach notwendig und unabänderlich; es ist, wie es ist, weil es doch niemals etwas anders sein kann, als es eben immer ist. Könnte es anders sein, so müssten auch Geist und Materie anders sein, als sie sind, was undenkbar ist. Das ist auch der tiefe Grund, welcher der Natur nicht erlaubt, weder fröhlich zu sein bei ihrem heiteren Schaffen, noch traurig zu sein, wenn ihre Werke zerstört werden; sie selbst zerstört ihre eigenen Werke. Sie weiss, dass Alles, was sie gebiert, dem Gesetz der Notwendigkeit unterworfen ist, und alle ihre Kinder ihm zu folgen haben, ob sie wollen oder nicht; sie weiss aber auch, dass Nichts in Nichts zerfallen kann, und für jedes Welt-einzeldasein, welches entschwindet, reicher Ersatz blüht, und Alles im Sein verharren muss, da es werdend lebte. Der Geist in der Natur denkt: Ich bin Alles, was war und ist und sein wird, und nichts wird anders sein, als es war und ist. Und jedem einzelnen Wesen ruft dieser Geist zu: Du gehörst mir zu in alle Ewigkeit; denn du bist ein Teilchen von mir selbst; mein Schooss gebär dich; du lebst und wirkst in mir, wie ich in dir lebe und wirke; du bleibst eins mit mir: denn deine Seele ist meine Seele. Ob Philosophaster der Natur Bewusstsein oder kein Bewusstsein ihrer Schaffens-thaten zuschreiben, ist bedeutungslos; denn es ist leeres Schulgezänk. Ist der mit Selbstbewusstsein ausgerüstete Mensch doch selber ein Kind der Natur, seiner und alles Lebendigen ewige Mutter! Jedenfalls ist alles, was die Natur thut, eine That höchster Vernunft und Weisheit. Ihre „unbegreiflich hohen Werke sind herrlich wie am ersten Tag!“ Sie hat einen so grossen schaffenden Verstand und eine so gewaltige Logik, wie kein Mensch deren jemals besessen hat, und nichts Beredteres giebt es, als ihr göttliches Schweigen. Sie spricht in Thaten, und all ihr Thun ist Grundeigenschaft ihrer Einheit. Das wissen ihre echten



„Göttersöhne“; denn sie sind erfüllt von ihrem Geiste, und niemals verleugnen sie die heilige, ewige Mutter.

Auch die geheimnistiefen Worte des Chorus mysticus: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis; das Unzulängliche hier wird's Ereignis; das Unbeschreibliche hier ist es gethan,“ — sind eine Offenbarung des monistischen Geistes. Alles gleicht einander; aber alles, was sich ereignet, reicht nicht aus zur Erklärung der Grundursache der Dinge, und darum ist alles Werden und alles Gewordene unbeschreiblich: es wächst hervor aus der ewigen Idee und ist und wird. Oder, um mit Goethe wieder zu reden: Es ist alles so, wie es ist. Als der Dichter einmal gefragt wurde, welche Idee ihn bei der Ausarbeitung des Faust geleitet habe, antwortete er: Idee? Welche Idee? Ich wüsste keine zu nennen. Ich schrieb nieder, was Kraft, Stimmung, Stoff und Umstände mir eingaben. Wenn man den Schöpfergeist fragen könnte, welche Idee ihm bei der Erbauung der Erde geleitet habe, und er antworten könnte, er würde keine andere Antwort zu geben vermögen. Goethe schuf den Faust, weil er und seine Kunst durchdrungen waren vom Geiste des Monismus. Faust und Mephistopheles sind notwendige Glieder der Weltordnung, wie Ormuzd und Arihman, wie Wischnu und Schiwa, und keine dieser symbolischen Gestalten könnte ohne die andere sein. Der Dualismus ist ein Naturprinzip; aber nur deswegen, weil sonst der Monismus nicht sein könnte. Der monistische Geist bändigt alle widerstreitenden Kräfte; er versöhnt alle Entzweiung, allen Missklang und erfüllt das Weltganze mit dauernder Harmonie; denn „jedes Existierende ist ein Analogon alles Existierenden.“

Züge des echten Welthumors sind in Werken der Kunst, wie auch in den Denkmalen der menschlichen Sprache übrigens schon so alt, wie die Weltanschauung der frühesten Schöpfergeister und ihre Fähigkeit, ihrer Anschauung der Dinge sprachlichen und künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Zwar finden sich, wie schon erwähnt, weder in den Tragö-



dien, noch in den Komödien der antiken Völker bemerkenswerte Spuren des wahren Humorgeistes. Die Komödien der alten Hellenen waren eben komisch, und ihre Tragödien waren eben tragisch, und zudem spielten die Stücke beider dramatischen Gattungen ausschliesslich auf dem beschränkten Boden ihrer nationalen Sage und Geschichte, sowie ihrer mythologischen Vorstellungen. Namentlich trennt uns von der Grundanschauung, auf der die griechische Tragödie sich erhob, eine so weite Kluft — und diese Kluft wird sich mit der Fortentwicklung der Naturphilosophie und Ästhetik immer mehr erweitern —, dass es dem modern empfindenden und denkenden Menschen unmöglich wird, bei der Vorführung einer derselben ein tragisches Mitleiden mit dem von den „ewig gerechten Göttern“ dem Helden bestimmten Schicksal zu empfinden, so sehr auch der hohe Sinn der Tragiker uns anmuten, die Kraft und Schönheit ihrer Sprache uns entzücken, und die Wahrheit so mancher Gedankenaussprüche uns erbauen mag. Das Fatum war der den Ausschlag gebende Faktor in der tragischen Verwicklung, nicht der Kampf des Helden; und das Fatum war angeblich der Wille der erfundenen Götter, wie er verkündigt wurde durch den Ausspruch eines Orakels. Das moralische Credo der Tragiker wurzelte in der Überzeugung, dass die „ewig währenden Götter“ gerecht seien, und der Götterausspruch daher als unfehlbar und unwiderlegbar betrachtet werden müsse. Ihrer dichterischen Kunst war mithin die Aufgabe gestellt, das unvermeidliche Verhängnis des tragischen Helden auf dieser religiös-ethischen Grundlage in Übereinstimmung mit der ihnen überkommenen Volkssage dramatisch zu gestalten. Wie die Seher verkündet hatten, so musste die Handlung sich entwickeln; denn Niemand konnte, der allgemeinen Vorstellung nach, seinem Verhängnis entfliehen. Ob schuldig oder schuldlos: „bei Ehren mussten die Orakel bleiben und die Götter gerettet werden.“ Wenn man jetzt noch griechische Tragödien zur Aufführung bringt, so mag das für unsere



Gräkomänen und orthodoxen Ästhetiker, sowie nicht minder für spekulierende Theaterdirektoren und die Primaner unserer Gymnasien ein ergötzliches Schauspiel sein; aber alle Diejenigen, welche bestrebt sind, eine neue Epoche unserer Kultur-entwicklung heraufzuführen, können an solchem Genusse nicht vollen Anteil nehmen, und für die grössere Menge des Theaterpublikums sind solche Vorstellungen schlechtweg unverständlich. Dass man nicht auch griechische Lustspiele auf die moderne Bühne bringt, verbietet sich auch für die Freunde von Aufführungen griechischer Tragödien von selbst, da die Komödien der Griechen, wie auch die der Römer, meist national-politische Verhältnisse und persönliche Beziehungen behandeln, deren dichterische Vorführung nur in sehr geringem Grade interessieren könnte, und daher auch das grössere Publikum kalt lassen würde.

Dagegen lebte in Homers grosser Seele der echte Welthumor. Seine Schaffenskraft war mächtig der herrlichsten Weltbilder, welche ihm seine reine Anschauung der Menschen und Naturdinge zuführte und er in seinen Helden-gedichten auf der Grundlage altgriechischer Sage und Geschichte zur Verherrlichung des griechischen Geistes dargestellt hat. Welche Mannigfaltigkeit bei schönster Einheit, welch' ein Zusammenklang des Göttlichen und Menschlichen, des Erhabenen und Kindlichen, des Bedeutenden und Bedeutungslosen, des Ideenhaften und Sinnlichen bei weit auseinander gehenden Interessen und Neigungen bietet sich gleich im ersten Gesange der Ilias im folgenden Bilde uns dar: Der Völkerfürst Agamemnon raubt dem edlen Achilleus des Brises rosige Tochter, welche die Achäer ihm zum Dank überlassen. Darob ergrimmt Achilleus, setzt sich an das Gestade des Meeres, schaut in die finstere Wasserwüste und fleht zur trauten Mutter tief unten im Meere, sie möge den schneebedeckten Olympos hinaufeilen und den hochdonnernden Zeus, den Ordner der Welt, bewegen, dass er Agamemnon gebiete, das kostbare Geschenk ihrem Sohne zurückzugeben,



dessen Verhängnis sich ohnehin so bald schon erfüllen müsste. Als nun die zwölfte der Morgenröten emporstieg und der Wolkensammler samt den andern ewig wählenden Göttern sich wieder auf dem vielgezackten Olympos versammelt und der waltende Zeus hoch über den andern Göttern auf dem obersten Gipfel des Berges seinen Sitz eingenommen hatte, enttauchte Thetis der Woge des Meeres, erhob sich zum Olympos und flehte zum Herrscher der Welt, mit dem linken Arme ihn umfassend und mit der rechten Hand sein Kinn berührend, er möge ihren Sohn rächen, indem er die Troer so lange mit Siegeskraft stärke, bis die Achaier ihm durch reichliche Ehren die Schmach vergolten. Der Herrscher im Donnergewölk hört unmutsvoll das Flehen der Thetis, und sitzt lange Zeit schweigend da. Thetis jedoch schmiegt sich ihm noch fester an die umschlungenen Kniee und fleht inbrünstig aufs Neue. Endlich beginnt der Herrscher und spricht: Heillos ist's, dass du, mit Here zu hadern, mich empörst; zankt sie doch schon lange im Kreise der unsterblichen Götter stets mit mir und sagt, ich helfe den Troern im Streite. Eile hinweg, dass sie dich nicht bemerke, doch mir sei die Sorge, wie ich's vollende, mit dem Haupte dir winke ich, damit du vertrauest. Und er winkte mit schmerzlichen Brauen und die ambrosischen Locken wallten ihm vorwärts von dem unsterblichen Haupt, so dass die Höhen des Olympos erbeben. Darauf kehrte die silberfüssige Thetis in die Tiefen des Meeres zurück; der Göttervater aber ging in seinen Palast und setzte sich auf den Thron. Die hoheitblickende Here, welche die geheime Beratung mit Thetis bemerkt hatte, und deren Herz voll brennender Eifersucht war, wendet sich nun an ihren hohen Gemahl, Zeus Kronion, mit kränkender Rede. Der Vater der Götter und des Menschengeschlechtes ermahnt sie, sich nicht zu viel zuzutrauen und einsehen zu lernen, dass das, was er beschliesse, erhaben über die Einsicht aller Andern sei und sie nicht schicklich sich betrage, indem sie seine Absichten auskund-



schafte; denn durch ihr eifersüchtiges Spähen entferne sie sich immer mehr von seinem Herzen. Das Klügste, was sie thun könne, sei, seinem Gebote zu gehorchen; denn Niemand von den Unsterblichen würde sie schützen, wenn er zu ihr ausstrecke die unnahbaren Hände. Da erschrak die hoheitblickende Here; schweigend sass sie nunmehr und bezwang die Stürme des Herzens. Doch rings im Saale trauerten die göttlichen Uranionen. — Nun aber nimmt Hephästos, der kunstberühmte, das Wort und ermahnt seine Mutter, die lilienarmige Here, die Himmlischen durch ihre Entzweiung mit Vater Zeus nicht zum Tumult aufzuregen, sondern ihm mit Gefälligkeit zu nahen, dass er hinfort nicht mehr schelte und Allen das Gastrecht zerrütte; denn sobald er nur wolle, der Donnergott des Olympos, schmettere er sie alle von den Thronen. „Schon einmal vorher, als abzuwehren ich strebte, schwang er mich hoch, bei der Ferse gefasst, von der heiligen Schwelle. Ganz den Tag hin flog ich, und spät mit der sinkenden Sonne fiel ich in Lemnos hinab und atmete kaum noch Leben.“ Da lächelte sanft die lilienarmige Here und lächelnd entnimmt sie der Hand des Sohnes den Becher. Dieser schenkte nunmehr auch der übrigen Götterversammlung rechts herum, dem Krüge den süssen Nektar entschöpfend. Und als der hinkende Künstler Hephästos in emsiger Eile umherging beim gemeinsamen Mahle — und den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne schmausten die Himmlischen — und unter dem Saitengetön von der lieblichen Leier Apollons und dem holden Gesange der Musen die Unsterblichen bediente, da erscholl unermessliches Gelächter den seligen Göttern. — Man vergegenwärtige sich auch jene merkwürdige Szene zwischen Glaukos und Diomedes im sechsten Gesange, — welche offenbar dem Ariost vorbildlich gewesen zur Schilderung des Edelmutts zweier Ritter und Nebenbuhler im ersten Gesange des „rasenden Rolands“ — da die beiden Helden, auf die Frage des Einen, wer der edle Andere sei, mitten in der Begierde des Kampfes, von



ihren Streitwagen herab eine lange und höfliche Unterhaltung über die Schicksale des Geschlechts ihrer Väter führen, während die männerehrende Feldschlacht rings um sie her forttobt; und sie, als sie sich als Gastfreunde aus Väterzeiten erkannt, die eherne Lanze in die nahrungsprossende Erde stecken, dann hurtig von ihren Wagen sich schwingen, einander die Hände reichen, sich Freundschaft geloben und im Schlachtgetümmel einander mit ihren Lanzen vermeiden wollen; und sie auf Eingebung des Lenkers der Welt die Rüstungen wechseln, damit auch die Anderen schauen, wie sie Gäste aus Väterzeiten sich rühmen; und der Göttervater nun den Glaukos inspiriert, dass er ohne Besinnen die goldene Rüstung des Diomedes, welche 100 Farren wert sei, gegen seine eigene eherne, deren Wert nur auf 9 Farren zu schätzen, austauschen möge: welch eine herzerquickende, Kampf und Frieden verbindende, ja, den Frieden inmitten der tobenden Feldschlacht veranschaulichende, sowie Göttliches und Menschliches auf so kindhaft-liebliche Weise vereinheitlichende Darstellung der Weltdinge zeigt sich uns in diesem schönen Gemälde! — Oder man denke an jenen, die entgegengesetzten Gefühle des menschlichen Herzens so anmutig verbindenden Vorgang, da der strahlende Hektor Abschied nimmt von der liebenden Gattin, vorahnend, dass bald kommen werde der Tag, an welchem die heilige Ilios dahinsinken werde, und er zunächst sein schreiendes Knäblein vom Busen der schön-gegürteten Amme nimmt, es küsst, zu Zeus Kronion und den andern Göttern fleht, dass sie es aufwachsen lassen möchten zu einem tüchtigen Manne, der vorstrebe im Volk der Troer und so kraftvoll Ilios beherrsche, dass man sage: der ragt weit über den Vater hinaus! Und wie er dann in die Arme der liebenden Gattin sein Söhnlein legt, diese es an ihren blühenden Busen drückt, lächelnd mit Thränen im Blick, und wie der helmumflatterte Held voll inniger Wehmut sie beruhigt ob ihrer Traurigkeit; wie Andromache und ihre Mägde ihn, den Lebenden, im Palaste beweinen, weil sie



glauben, er kehre nicht wieder; wie Athene und Apollon ihm klugen Rat erteilen, und er dann die Edelsten der erzumschienten Achaier zum Kampf mit ihm herausfordert; wie sodann die hauptumlockten Achaier, sowie auch die Troer die darauf folgende Nacht schmausend durchharrten, während Zeus den Danaern Unheil ersinnt; wie der Donnerer, als Eos wieder die Erde erleuchtet, die Himmlischen zur Versammlung ruft und er ihnen gebietet, weder den Danaern, noch den Troern beizustehen; und wie nun der Herrscher im Donnergewölk auf die Bitte der Tritogeneia die erzhufigen Rosse in das Joch schirrt, diese stürmenden Fluges zum Ida hinaufrennen, wie er dichtes Gewölk ausbreitet, sich auf die Höhe desselben setzt, der Troer Stadt und die Schiffe der Achaier umschaut und die donnernde Feldschlacht beginnt; und wie dann der heilige Tag emporsteigt, die Völker dahinsinken, und nun Vater Kronion, als die Sonne den Mittagshimmel erstiegen, die goldene Wage emporstreckt, in die Schalen zwei finstere Todeslose legt, die Mitte der Wage erfasst, die Lose wägt, und nun der Achaier Schicksalstag schnell lastete, so dass die Schale zur nahrungsprossenden Erde niedersank, und die der Troer zum weiten Himmel emporstieg, und er nun vom Ida herabdonnert und der entbrannte Strahl das Heer der Danaer durchzuckt; und wie nun des Priamos Sohn dem Gaultummler Patroklos mit dem Speer das Leben entreisst und die unsterblichen Rosse des göttergleichen Achilleus heisse Thränen weinen, als sie vernommen, ihr Wagenlenker Patroklos liege im Staube, sie ihres Lenkers gedenken mit sehnendem Schmerz, und wie darnach Zeus Kronion mitleidsvoll sie ansieht und mit edler Stärke beseelt: — eine stolzere Reihe von trefflichen Bildern echten Welthumors ist wohl im ganzen Altertum von keinem Dichter irgend eines Volkes geschaffen, und in der ureigenen, geistesfrischen, sonnenhellen und lieblich-natürlichen Art, wie sie geschaffen, von keinem Dichter der nachfolgenden Zeiten übertroffen worden.



Seit Homer seine Heldengesänge gesungen, sind Jahrtausende verirauscht. Reiche sind seitdem vom Erdboden verschwunden; viele Menschengeschlechter sanken in's Grab; Bildung und Gesittung, Kultus und Recht, Staats- und Weltanschauung haben sich umgewandelt; die Erkenntnis aus naturwissenschaftlicher Forschung hat die Welt gleichsam erneuert; aber, da wir noch heute das Kindhaft-Grosse der Ilias und der Odyssee mit Wohlgefallen betrachten und die Weltbilder dieser Heldengesänge mit Entzücken unserem Geiste vorführen, so müssen wir uns fragen, wie es komme, dass diese Dichtungen, trotz jener grossen Umwälzungen, von den Völkern noch immer bewundert und gepriesen werden? Den einen der beiden hier in Betracht kommenden Gründe hat Schiller schon in den bekannten Versen über die Ilias angegeben:

„Hat es (das Werk) doch eine Mutter nur und die Züge  
der Mutter,

Deine unsterblichen Züge, Natur!“

Der andere Grund ist in dem Zauber zu finden, welchen die vom griechischen Kunstgeiste geschaffene, von Homer neu beseelte, und von der plastischen Kunst aufs höchste verherrlichte schöne Götterwelt von jeher auf das menschliche Gemüt ausgeübt hat und immer noch ausübt. Beide Gründe wirkten mit gleicher Kraft. Die Götter selber wurden menschliche Helden, und menschliche Helden wurden Götter; und die Natur verband Helden und Götter zu einem Bilde. Und gerade darum, weil der Dichter den Göttern menschliche Schwächen und Tugenden, und den Menschen göttliche Eigenschaften verlieh, haftet den Erzählungen ein unvergänglicher wahrhaft humorischer Reiz an. Dieser Reiz wurde dadurch verstärkt, dass die seligen Götter trotz ihrer innigen Verwandtschaft mit den Menschen vom Dichter zugleich zu höheren Wesen gemacht wurden, indem er sie mit übermenschlicher Macht ausstattete. Durch solche Übermacht in ihrer einheitlichen Verbindung mit menschlicher Bedürftig-



keit wurden sie Typen des Welthumors. Grosse heldenmütige Menschen, von der Sage und Phantasie ins Unermessliche vergrössert und erhöht, wurden, infolge des natürlichen Bedürfnisses der Menschen, das Übermenschliche und Wunderbare zu schauen und zu begreifen, allmählig Götter: das ist der Ursprung aller Mythologien und, da Kult und Kunst im Anfang der Geschichte eng vereint waren, aller frühesten Kunstschöpfungen. So waren die Göttergestalten den Künstlern der Alten die Verpersönlichung ihres Kunst- und Kultideals. Darum sind auch die Göttergestalten des Homer keine Begriffswesen, keine Schemen; sie haben vielmehr Fleisch und Blut, Herz und Verstand. Ihre ganze Seele atmet natürliches Leben, ihr ganzes Dasein wurzelt in der Anschauung, welche das griechische Volk von den wirklichen Dingen abgeleitet, philosophisch sich angeeignet hatte und künstlerisch zu gestalten sich gedrungen fühlte. So tief war diese Weltanschauung in dem Kunstgeiste gegründet, dass die Hauptwerke der bildenden Kunst getreue Nacherzeugungen der homerischen Dichtergestalten waren. Phidias bekannte, dass er das Ideal seines olympischen Zeus in der Ilias des Homer gefunden, und er war in der That aus mehr als einem Grunde der Homer der griechischen Kunst. Bis auf den heutigen Tag sind die Gestalten der Ilias und Odyssee die Quelle gewesen, aus welcher nicht nur für die bildenden, sondern auch für die redenden Künste reiches Leben strömte. Selbst die christliche Kunst hat aus dieser Quelle mit Behagen geschöpft; ist doch auch ihre Grundlage der Götterglaube! Vergleicht man ihre berühmtesten Werke mit den dichterischen Gemälden Homers, so findet man, wie überraschend mannigfaltig die Nachahmungen homerischer Gestaltung und Charakteristik sind; und wie solche Werke weit mehr aus der Tiefe des immer sich neu erschaffenden Naturgeistes, als aus dem armen, unfruchtbaren Geiste kirchlicher Dogmen hervorgegangen sind, ein Quidproquo, welches den



„heiligen“ Vätern der Kirche wohl nie recht zum Bewusstsein gekommen ist.

Der Gedanke schon, welcher der Phantasieschöpfung eines Götterstaates, insofern er nicht auf einer unvernünftig plumpen, hässlichen und mit der Naturordnung durchaus unverträglichen Vorstellung beruht, ist eine Eingebung des Humorgeistes. Die frühesten Völker mögen wohl ausnahmslos, ehe sie den grossen Gedanken der Weltall-Einheit fassen konnten, einen solchen Staat aufgebaut haben. Und wenn sie das Höchste, was sie dachten, und das Schönste, was sie bilden konnten, ihren Göttern verliehen, und sie dieselben weit über das eigene Maass hinaus erhöhten und verherrlichten; wenn sie diese Götter sowohl in der sie umgebenden Natur als in den Räumen ihres Himmels, im ganzen Weltall, dieser unendlichen Einheit der unendlichen Mannigfaltigkeit von Gestalten, Bewegungen, Veränderungen, Tönen und Bildern, als lenkende und herrschende Gewalten sich dachten: es wäre schwer zu sagen, wie sie hätten natürlicher, vernünftiger und religiöser empfinden und handeln sollen. Und da Alles, was sie bildeten, oder von dem sie sich eine Vorstellung machten, von den sinnlich wahrnehmbaren Naturdingen abgeleitet war, oder den geschichtlichen Überlieferungen sein Dasein verdankte: so konnte nichts von ihrem Sinnen und Denken, ihrem Bilden und Schaffen bloss auf Einbildung beruhen; es musste vielmehr Alles wirklich und wahr sein, oder sich doch auf Wirklichkeit und Wahrheit zurückführen lassen. Auch jeder Sage liegt etwas Geschichtliches zu Grunde. Was man in einem Volke zu einer Zeit, da es noch keine Schriftsprache gab, und die Kunde von Geschehnissen selbst nur innerhalb eines Volksganzen sich nur sehr langsam und unsicher verbreiten konnte, einander mittheilte, einander sagte, konnte niemals ganz Erfindung sein, sondern es musste unter allen Umständen, so geschäftig sich auch die Phantasie des Mittheilenden erweisen mochte, einen Kern von Wahrheit enthalten. War Herakles den



Hellenen der grösste ihrer Helden, der wie ein Gott verehrt wurde; war er ihnen ein vom Göttervater selbst abstammender Heros von übermenschlicher Stärke und Tapferkeit, sowie der Vollführer wunderbarer, göttergleicher Werke; folglich ein Wesen, welches, gerade so, wie es zur Zeit des Blütenalters der griechischen Kunst in der Volkssage lebte, nicht existiert haben konnte: sicherlich hat in vorgeschichtlicher Zeit im alten Griechenland ein Mann gelebt, welcher sich vor allen anderen Männern seines Stammes oder seiner Volksgemeinschaft durch Einsicht und Mut in so hohem Maasse auszeichnete, dass ihm mehr als jedem andern klugen und tüchtigen Manne allgemeine Verehrung zu Theil wurde. Die Quelle aller echten Sage ist eben das Heldentum, d. h. der siegreiche Kampf ausserordentlicher Menschen gegen grosse und feindliche Gewalten, und als natürliche Folge dessen, die Verehrung und Verherrlichung derselben in gesteigertem Grade von einer dankbaren Nachwelt. Das Gefühl aussergewöhnlicher Verehrung reizt und bildet den Kunsttrieb des Menschen und führt zur Verherrlichung, ja, zur Vergötterung des Helden durch Wort und Bild. Je bedeutsamer und für die ganze Volksgemeinde heilsamer die Kämpfe und Siege des Helden sich in der Folgezeit erweisen, desto allgemeiner wird auch die Verehrung der Menschen und desto herrlicher und bedeutungsvoller werden auch die öffentlichen Kundgebungen und Denkmale sein, durch welche der Held gepriesen und geehrt wird. So nahe berühren sich die Wurzeln der Menschenverehrung und Menschenvergötterung, des Heldentums und des Gotttums! In solcher unbefangenen und unmittelbaren Anschauung der Dinge und der auf sie gegründeten und ihr entsprechenden äussern Gestaltung fliessen Kult und Kunst naturgemäss zusammen und werden eins.

So lebensvoll und herrlich nun auch die griechische Götterwelt, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, uns erscheint, und so menschlich wahr und schön der heitere Sinn griechischer Denker und Künstler sie im Ganzen und



Einzelnen gestaltet und ausgestattet: der altgermanische Götterstaat ist auf geistigen Grundlagen erbaut worden, welche, so mythisch sie sein mögen, dennoch ein tieferes Eindringen in die Geheimnisse der Naturgewalten, sowie eine umfassendere Anschauung der Weltdinge seitens aller urgermanischen Völkerschaften erkennen lassen. Ihre Dichter schauten durch den Schein der Dinge das Wesen der Dinge tiefer, als es die griechischen Sänger zu thun vermochten. Aber weil der schöne Schein der Dinge den für sinnliche Reize besonders empfänglichen griechischen Sänger mächtig anregte und seiner Phantasie eine Kraft und einen Schwung verliehen, wie keines der alten Völker sich deren rühmen konnte, so erfasste er dagegen weniger die der Fülle der Erscheinungen zum Grunde liegende Idee; während der germanisch-nordische Sänger sein inneres Schauen weniger auf die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Formen der Dinge, als auf die Dinge selbst richtete — wozu ihn schon die rauhe Grösse der ihn umgebenden Natur aufforderte — und somit sein Naturerkennen und Naturempfinden in höherem Grade kräftigte und vertiefte, als es dem griechischen Dichter auf seiner glückseligen Inselgruppe möglich war. Die Skalden, deren Natur sich, gleich der ihres Volkes, von der Natur ihrer Heimat wesentlich nicht unterscheiden konnte, — der Mensch ist ja mit den Dingen seines heimatlichen Bodens wie verwachsen — waren vorzugsweise in der Lage, uns in den Helden- und Göttersagen ihres Volkes ein Bild von der Welterschöpfung und dem Weltuntergange zu geben, das an ideeller Grossartigkeit und Tiefe der Naturauffassung alle Erzeugnisse des religiösen und künstlerischen Geistes übertrifft, welche von den frühesten Völkern auf die Nachwelt gekommen sind. Man betrachte nur die Urmythe von der Schöpfung. Man erlaube mir, sie mit den ergreifenden Worten Carlyles in aller Kürze vorzuführen. „Die Götter,“ so sagt er in seinem Buche über „Helden und Heldenverehrung“, „nachdem sie den Riesen Ymer erschlagen hatten, ein Riese,



der aus warmen Winden und aus allerlei bunten, im Kampfe zwischen Frost und Feuer hervorgegangenen Zeuge entstanden war, beschlossen, eine Welt aus ihm zu bilden. Aus seinem Blute machten sie das Weltmeer; sein Fleisch war das Land; die Felsen seine Knochen; aus seinen Augenbrauen schufen sie Midgard, den Wohnsitz der Menschen; seine Hirnschale war das grosse blaue Gewölbe der Unermesslichkeit; und aus dem Gehirn entstanden die Wolken. Welch eine Hyper-Brobdignag-Geschichte! Unbändiger Gedanke, gross, riesenhaft, ungeheuer, welcher im Laufe der Zeiten zur maassvollen Grösse — nicht riesenhaft, sondern göttlich und stärker als Riesenhaftigkeit — der Shakespeare, der Goethe gebändigt zu werden bestimmt ist!“ Und deshalb, weil alles in jenen alten nordischen Sagen und Gesängen so riesengross an Seele und Leib, so gedankentief, so allumfassend ist, — man denke nur an den ältesten Teil der Edda, die Völuspá, — so sind sie in einem Maasse von der Kraft des monistischen Geistes durchdrungen, wie wohl kaum eine religiös-dichterische Schöpfung irgend eines andern Volkes aus dem Alterthum aufzuweisen hat.

Gehör und Schweigen heisch' ich von allen  
Menschenkindern im heiligen Frieden,  
von hohen und niedern Söhnen Heimdalls:  
Es wollte Allvater, dass ich wohl erzähle  
die alten Geschicke von Menschen und  
Göttern, deren ich von Anfang gedenke.

Poetische Erzählungen der alten Geschicke von Menschen und Göttern: welch ein Thema! Versucht man in den tiefen, meist verschleierten Sinn der sibyllinischen Erzählungen einzudringen, so kann es Niemandem zweifelhaft sein, dass die altnordischen Völker, aus deren Schauen, Sinnen und Sagen sie von ihren Skalden geschaffen wurden, von der Vorstellung beherrscht wurden, dass ein fortwährender Kampf zwischen den Mächten des Lichtes und der Finsternis bestehe. Die Lichtmächte haben sich aus der Finsternis siegreich



losgerungen und walten über die Geschicke der Menschen „hold und wohlthätig.“ Aber die Mächte der Finsternis sind dennoch nicht besiegt und streben aus ihren schreckenvollen Abgründen immer aufs Neue empor um die Lichtmächte zu vernichten und die Herrschaft zu erringen. Als zerstörende und unheimliche Gewalten gelten ihnen nicht blos die unerklärbaren Schrecknisse der Natur, sondern auch das Böse unter den Menschen, sowie auch der Tod, während sie das Leben und Alles, von dem sie wussten oder wähten, dass es auf ihr Geschick wohlthätig einwirke, zu den Lichtmächten zählten. Es ist daher offenbar, dass der Götterglaube der nordischen Germanen in einer Verehrung und Heiligung der segenspendenden Lichtgewalten bestand, folglich ein Lichtkultus war. Da aber die lichtbringenden, wohlthätig wirkenden Mächte die finsternen Unheilsgewalten nicht völlig besiegen können, so beginnt ein ungeheures Ringen zwischen den Göttern und Riesen und den andern bösen Mächten immer wieder aufs Neue. Die Finsternis nimmt sogar zu, die Schrecknisse der Natur mehren sich, Stürme und Kälte vernichten oder bedrängen das Lebendige, und immer peinvoller wird der eisige Tod. Die Lichtwesen können zwar nicht vernichtet werden, weil sie unsterblicher Natur sind; aber weil die Götter selber dadurch schwere Schuld auf sich geladen haben, dass sie in den Kämpfen mit den Riesen Verträge gebrochen und im Verkehr sowohl unter einander, als mit den Menschen und anderen Wesen allerlei Vergehen, insbesondere das der Hab- und Goldgier, verübt, und darum die Weltordnung in religiöser, sittlicher und rechtlicher Beziehung gestört haben und diese ihre Verschuldung immer mehr zunimmt: so muss der Tag der Vergeltung kommen, der unabwendbare Tag des grossen Weltenbrandes. „Das germanische Gewissen,“ sagt F. Dahn, „hat die Götter deshalb samt und sonders zum Untergang verurteilt. Das ist die Bedeutung der Götterdämmerung. Sie ist eine unerreicht grossartige und sittliche That des Germanentums, und sie



verleiht der germanischen Mythologie ihren tragischen Charakter.“ Die Germanen opfern ihre ganze Götterwelt, ihre höchsten Ideale, die sie schwer errungen und ihre Freude und ihr Stolz waren, das Höchste, was sie besaßen, ihre Götter und sich selbst dem Gebote der Sittlichkeit, während der hellenische Volksgeist die Herrlichkeit seiner Götter bestehen und ihnen trotz ihrer Menschlichkeiten ein immerwährendes seliges Leben zuschreibt. Aber wenn auch die alte Welt zu Grunde gehen muss: das religiös-ethische Bewusstsein erträgt nicht den Gedanken einer völligen Vernichtung: eine neue Welt muss sich aus den Trümmern der alten schuldbeladenen Welt erheben. „Die Erde taucht,“ wie die jüngere Edda berichtet, „aus der See empor, grün und schön, und Korn wächst auf ihr ungesät.“ Ein neues Menschengeschlecht bewohnt sie. Im Himmel leben freilich nicht mehr die alten Götter; aber ihre von keiner Schuld befleckten Söhne, die Söhne Odins, die Söhne Thors, die Söhne Baldurs: sie leben in seligem Frieden in der erneuten Walhalla ohne Leidenschaft und Schuld. Und da sitzen sie alle beisammen und reden mit einander und gedenken ihrer Geheimnisse und erzählen die alten Geschichten, welche sich ehemals zugetragen, von der Midgardschlange und dem Fenriswolf: und da finden sich auch die goldenen Tafeln im Grase wieder, mit welchen einst die Ahnen, ehe sie schuldig wurden, heiter gespielt hatten. Auch der neue Götterstaat kann einen Götterkönig nicht entbehren. „Er kommt, der Mächtige,“ so übersetzt Müllenhoff, „um, wie kein Anderer, mit unvergleichlicher Macht und Autorität, Gericht zu halten; aber nicht etwa nur einmal, sondern um als Friedensfürst und Hüter des Rechts dauernd seine Herrschaft auszuüben. Und dieser eine neue Götterkönig kann kein anderer, als Odin-Wotan sein.

Wollte man von den Schicksalen der Menschen und Götter ein Weiteres berichten, so könnte dies nur von einer neuen Edda (Stammutter) geschehen, und wiederum würde



den Menschenkindern von den Kämpfen der guten Mächte mit den Mächten der Finsternis berichtet werden; wiederum würde eine Edda erzählen müssen, dass der Sieg der Lichtmächte heute ebenso wenig entschieden sei, wie vor Jahrtausenden; wiederum würden sie sagen, dass die Götter in all den neuen Kämpfen sowohl im Hinblick auf die Religion, als auch auf das Sittengesetz und das Urrecht der Menschen schuldig geworden, und die schuldbeladene alte Welt in Feuer und Rauch, in Eisesfluten und Finsternis verschwinden, die Erde beben, alle Bande zerreißen, die Sterne vom Himmel fallen werden, und kein Mensch des andern schonen wird; wiederum würde sie mit seherischem Blicke auf die Fesselung des Loki und seiner Brut und auf eine Verjüngung der Welt hinweisen; — aber sie würde nicht umhin können, in die Schilderung der Weltverjüngung einen neuen Zug hineinzuwoben, den nämlich, dass dann nicht mehr die Epigonen der alten Götter herrschen werden, sondern ein einziger Gott durch alle Zeiten, als Alleinherrscher der Welt, aller Dinge und in allen Dingen walten wird — der Allvater Odin-Wotan.

Wenn nun aber der forschende Geist nicht aufhört, sich mit dem alten Götterkönig zu beschäftigen, und die Phantasie es nicht lassen kann, die Grossheit und Herrlichkeit dieser Gestalt immer wieder aufs Neue als einer noch existenten und wirkenden Grösse, vor ihr weitblickendes Auge zu führen, während Zeus-Jupiter als ein längst entschwundener und depossidierter Götterkönig nur noch in alten Büchern und in dem Gedächtnis verhältnismässig weniger Menschen ein kümmerliches Dasein fristet: wie kolossal und universal muss sie dann gedacht sein, und welch eine naturwüchsige und unzerstörbare Lebenskraft muss ihr innewohnen! Und in der That: Odin-Wotan musste im Bewusstsein des germanischen Wesens durch die Jahrtausende fortleben, weil er unseren Ahnen der Ur- und Allgeist war, welcher alle Dinge erschaffen hat, alle Dinge durchdringt, das Weltganze



ordnet und regiert, die Völker leitet, alles Gute und Schöne hervorruft, die nahrungsprossende Erde erhält, Segen und Frieden den Menschen bringt, und seine Lieblinge nach ihrem Tode zu sich emporzieht in die Walhalla eines heitern ewigen Seins. Dieser Odin-Wotan steht unserem Herzen, wie unserem Kopfe, wahrlich, sehr viel näher, als Jehovah, der Nationalgott der Hebräer, und der dreiköpfige Gott der Kirchenchristen. „Wotan“, sagt Fr.v.Löher in seiner „Kulturgeschichte der Deutschen“, „weht und leuchtet in der weithellen, alles durchdringenden Luft und strahlt in der die nächtlichen Tiefen erhellenden Sonne; er fährt einher auf brausendem Ross in jagenden Wolken und Windes- und Wellensturme; er giebt sich in der Menschenseele zu erkennen bei edler Regung und hellem Ideenblitz: Wotan ist so sehr Alles, was die andern Götter einzeln sind, dass man deutlich erkennt, sie wurden erst später von der dichtenden Volksseele vom göttlichen Urwesen abgegliedert.“ Der Volksgeist wurde sich des gewaltigen Wesens erst in dunklen Gefühlen bewusst; dann gab er seinen auf- und niederwogenden Regungen in artikulierten Lauten geheimnisvollen Ausdruck; in unklaren und zerfliessenden Umrissen tauchte die Gestalt vor seiner Einbildungskraft auf; in rätselhaften Ideen suchte er den geistigen Kern seines Wesens zu erfassen; und dann erst, nach langem Schauen und Denken, konnte es ihm gelingen, ihn in Sage und Bild dichterisch zu gestalten. Und in diesen religiös-dichterischen Darstellungen des Waltens und Wirkens Odin-Wotans und der ganzen Götterschaar, sowie nicht minder in den Erzählungen der „alten Geschicke der Menschen“, überwiegt so sehr, trotz aller Kämpfe feindlicher Natur- und Menschengewalten, und ungeachtet des Widerstreits sittlicher und kosmischer Mächte, das Geheimnisvolle und Werdende, das Verbindende und Einigende, das Ineinanderstrebende und Ineinanderzerfliessende; und mithin durchdringt der monistisch-humorische Charakter in den uns überlieferten Kunstwerken die altgermanische Götter- und Heldenwelt mit einer solchen



intensiven Kraft, dass diese Kraft als der Kern des urgermanischen Wesens, sowie aller seiner geistigen Bethätigungen angesehen werden muss. Dahn kennzeichnet dieses Wesen in der Charakteristik Odin-Wotans, in seinem „Walhall“ treffend, indem er bemerkt, dass er uns in die höchsten und tiefsten, die feinsten und durchgeistigsten Elemente der germanischen Natur führe und dann wörtlich sagt: „Odin-Wotan, der Siegeskönig, ist der Gott der völkerleitenden Helden und Fürsten, zugleich aber — und dies ist das Eigenartige und für die germanische Volksindividualität Charakteristische — ist er der Gott der Philosophie und der Dichtung“ — also auch der Gedanke der Zusammengehörigkeit von Philosophie und Poesie ist echt germanisch: — „die grossen Könige der Völkerwanderung und die Kaiser des Mittelalters, wie andererseits der ewig suchende Faust der deutschen Philosophie: Kant, Fichte, Schelling, Hegel; und ebenso sehr die grössten germanischen Dichter: Shakespeare, Goethe und der Dichterphilosoph Schiller: — alle diese Männer hätten unter der Ahnenreligion Odin als ihren besonderen Schutzgott betrachtet: alle diese an sich so grundverschiedenen und doch gleichmässig für germanisches Eigenwesen so scharf bezeichnenden Gestalten, — sie sind Erscheinungen dessen, was die heidnische Vorzeit unseres Volkes in ihren obersten Gott gelegt hat. Ahnungsvoll hat das Germanentum in die eigene Brust gegriffen und seine Herrlichkeit in Staats- und Siegeskunst, seine Heldenschaft, seine tiefste Tiefe in grübelnder Forschung, seine sehnsuchtsvollste dichterische Begeisterung verkörpert in seinem geheimnisvollen Götterkönig: es weht uns an wie Schauer aus den Ur-tiefen unseres Volkes.“ Und gleichwie Odin-Wotan der Ur- und Grundtypus der germanischen Rasse und durch und durch welthumorisch ist, so ist auch das deutsche Volk, als eine einzige Volksindividualität gedacht, in seinem Charakter, seinem geschichtlichen Thun, seinem geistigen Schaffen, in seinem ganzen Denken und Handeln bis auf unsere Tage



echt humorisch geblieben. In keinem andern Volke lebt und wirkt so ganz der Geist des alten Gottes, wie in unserem Volke. Nur ein einziger Grundzug seines geschichtlichen Handelns aus unserer Epoche sei angemerkt. Das deutsche Volk baut in flammender Begeisterung und mit unvergleichlicher Tapferkeit sein neues Reich auf; Odin-Wotans Staatskunst ist verkörpert in einem gewaltigen Manne; das zersplitterte Volk kämpft und schafft, wie ein einziges Volk von Brüdern; — und nicht lange dauert es, so beginnt wieder der unseligste Kampf unter diesem Volk von Brüdern; es klafft in Faktionen auseinander; jede Faktionsindividualität ringt nach Herrschaft; die Mächte des Lichts kämpfen mit den Mächten der Finsternis; ein Jeglicher denkt zunächst nur an sich, und glaubt dennoch einzig und allein das allgemeine Wohl zu fördern; unaufhörlich sagt und singt er: „Deutschland über Alles“; aber alle Faktionen wenden ihre ganze Kraft auf, um ihre besonderen Interessen zu schützen und zu stärken und folglich des Volkes höchsten Schatz, sein teuerstes gemeinsames Gut zu gefährden, nämlich sein stolzes Reichsgebäude stückweise niederzureissen; alle Deutschen fallen in sich hassende Gruppen auseinander, und jeder „Patriot“ will einmal wieder für sich und auf sich allein stehen. Persönlicher Heldensinn, aber zugleich Geringschätzung der allgemeinen Sache; unbändiges individuelles Freiheitsgefühl, aber zugleich Unterdrückung der Freiheit für Andere; die höchste Fähigkeit, Regel und Gesetz zum Gedeihen des Ganzen auszuprägen, aber zugleich das hartnäckige Bestreben, den eigenen Willen durchzusetzen; unbeugsame Kraft, strahlende Hoheit und Würde in grossen geschichtlichen Momenten, aber zugleich ein weiches, unklares und zerfliessendes Wesen, das hierhin und dorthin schwankt und sich selbst nicht Haltung und Richtung zu geben vermag: — das ist der Grundcharakter der Deutschen! Und die Stunde der Gefahr wird wieder kommen; Völkerstürme werden losbrechen für und wider das neue Reich; Blut und Thränen werden wieder in Strömen



fließen; aber aus den Urtiefen der deutschen Volksseele wird auch wieder Odin-Wotan sich erheben, der Götter- und Siegeskönig; und wiederum wird das deutsche Volk in brüderlicher Einigkeit aufstehen, in heldenmütigem Selbstgefühl und mit lachendem Mute seine Feinde niederschmettern, und wiederum ein neues Reich aufbauen in, welchem mehr als jemals Odin-Wotan, der Gerechte und Allesseiende, die Oberherrschaft führt, und dessen Grund allen Deutschen gehört.

Die Götter Griechenlands verklärten sich im Gegensatz zu den germanischen Göttern in der lichten Ätherbläue des herrlichen Landes zu heiteren und festumrissenen Gestalten; aber sie sind verschwunden; alles Schöne, das sie brachten, nahmen sie mit sich fort; Zeus-Jupiter selber der „Immerwährende, der Ordner der Welt und der Vater der Götter und Menschen“ ist längst tot, und von aller griechisch-mythologischen Kunstherrlichkeit blieben uns nur das entseelte Wort und die Trümmer einer versunkenen Welt. Die germanischen Göttergestalten erwachsen in stetem Kampf und Wechsel zwischen unheimlicher Ruhe und furchtbarem Drängen und Stürmen, zwischen Schauerlicht und grausigem Dunkel, und in undeutlichen, zerfliessenden und gewaltigen Umrissen erhoben sie sich vor den Blicken der Germanen; aber sie leben noch immer im germanischen Bewusstsein, und Odin-Wotan, der Allvater, der Götter- und Siegeskönig, kann in keiner zukünftigen Zeit aus ihm entschwinden, weil die vornehmsten Eigenschaften des germanischen Wesens in ihm, dem Einen, Gestalt gewonnen haben, wir Alle in ihm uns wiederfinden, in ihm, dem Monos des so vielfach zersplitterten, so unendlich verschieden sich erweisenden germanischen Geistes.

Gleichwie nun den Schöpfungen der altgermanischen und altgriechischen Götter- und Heldenwelt das monistische Weltprinzip zum Grunde liegt, und ebenso die dichterischen Darstellungen das Leben und Wirken dieser Helden und Götter, so mannigfaltig es uns aus ihnen entgegentritt, in ein-



heitlichen Bildern veranschaulichen und vom Humorgeiste tief durchdrungen sind: also kann auch jenes Sammelwerk epischer und lyrischer Dichtkunst und Geschichte der alten Hebräer, welches man die Bibel, d. h. das Buch, genannt hat, und insofern, als der Grundgedanke ihres kunterbunten, von ganz verschiedenen Verfassern und aus ganz verschiedenen Epochen herrührenden Inhalts in der Verherrlichung des Gottes Jehovah als des Schöpfers Himmels und der Erde, und Gottes, als des Vaters im Himmel, sowie nicht minder des hebräischen Volkes besteht, als ein Werk des monistischen Geistes betrachtet werden. Allerdings kann die Bibel als ein Sammelwerk keine einheitliche Form haben und darum kein einheitliches Ganzes sein; aber einzelne Bücher in dem Buche bilden, auch selbst noch in der mangelhaften Übersetzung Luthers, inhaltsreiche und formenschöne Dichtungen. Zudem sind die bildlichen Ausdrücke oftmals, in besonders hervorragender Weise im Buche Hiob, so greifbar plastisch und so abgrundtief, wie wir solchen Wortbildungen in der Weltliteratur nur selten begegnen. Aber gerade deshalb, weil die Bibel, als ein Ganzes betrachtet, ein Gemisch von Sagenhaftem und Geschichtlichem, von Religiösem und Philosophischem, von Poetischem und Wissenschaftlichem, von Glaubhaftem und Unwahrem, von Erhabenem und Niedrigem, von Sinnvollem und Sinnlosem, von Weisem und Erbaulichem und Thörichtem und Nichtigem, von Schönerm und Hässlichem, Endlichem und Unendlichem, Göttlichem und Teuflischem darstellt, und all diesem Inhalt teils in dichterischen Formen, — bald episch, bald lyrisch, bald didaktisch, bald idyllisch, bald allegorisch, — teils in rhetorischer, teils auch in rein geschichtlicher Form Ausdruck giebt: so kann man wohl sagen, dass ihr Gesamtinhalt, wenn auch nicht humorisch, so doch die Elemente des Humors umfasst. Da nun aber die Bibel voll von Gegensätzen und Missklängen aller Art ist und in ihren einzelnen, mosaikartig zusammengefüigten Teilen, gleich den Religionsbüchern und Heldengedichten der alten



Inder und Perser, weniger ein einheitliches Gesamtbild des menschheitlichen Tichtens und Trachtens, als des israelitischen Volkes darbietet, so kann das ganze Werk als solches nicht die Eigenschaften besitzen, welche die Werke des Kunstgeistes schmücken. Darum auch fliessen die Gegensätze nicht ineinander und die Widersprüche sind nicht ausgeglichen; darum kann die Bewegung unseres, durch unverbundene, inhaltlich einander meist fremdartige Darlegungen aufgeregten Denkens nirgendwo Ruhe finden; und darum können die durcheinander wogenden Gedanken und Gefühle in uns nicht harmonisch zusammenklingen, um auszuströmen in die Unendlichkeit der Idee. Die hebräische Poesie aber, von welcher uns die Bibel in einzelnen Teilen köstliche Denkmale aufbewahrt hat, ist, an sich betrachtet, grossenteils humorisch.

Der humorische Charakter der hebräischen Poesie zeigt sich am reinsten in ihren Naturschilderungen. Ein scharfes Erkennen der Naturwahrheit und ein tiefes Empfinden der Naturschönheit ist den hebräischen Dichtern eigen, und ganz besonders ist ihre Seele empfänglich für die Eindrücke des Erhabenen in der Natur. Ihre Naturpoesie umfasst sowohl das Leben der Erde, als auch das Leben in den unermesslichen Welträumen in seiner ganzen Einheit. Der hebräische Sänger war durchdrungen von dem Bewusstsein, dass das Weltall ein unteilbares Ganzes bildet, jede Einzelercheinung folglich zu diesem Ganzen gehört, ein Geist alles erfüllt, und dieser Eine und Einzige sich selber erschaffen hat und sich selber sein lebendiges Kleid wirkt. Die Schöpfungsgeschichte, der 104. Psalm, das 37. Kapitel des Buches Hiob und mehrere andere Abschnitte des merkwürdigen Werkes beweisen, wie tief die hebräischen Dichter im Buche der Natur gelesen haben; es ist ihnen allezeit in seiner unaussprechlichen Fülle der lebensvoll-einheitliche Ausdruck der Allgegenwart ihres Gottes in der Welt der Erscheinungen. Daher kommt es, dass die hebräische Poesie in uns den nämlichen Eindruck hervorruft, welchen die Betrachtung der Natur selbst auf uns.



macht: sie erweckt in uns gleichzeitig die Gefühle des Ernsten und Heitern, des Erhabenen und Nichtigen, der Wonne und Wehmut, der Befriedigung und Sehnsucht, der Gebundenheit und Freiheit, der Weltallgemeinheit und subjektiver Besonderheit, und lässt diese widerstreitenden Gefühle in einer einzigen, das ganze Gemüt beherrschenden Stimmung zusammenklingen, aus welcher der Gedanke triumphierend sich erhebt, dass alles Seiende eins, und daher ewig sei. —

Der Humor als Kunstprinzip wäre noch in manchem Werke der Weltliteratur und in allen Formen, in welchen der künstlerische Geist sich schaffend bewegte, nachzuweisen. Namentlich würde auch das weite Gebiet der lyrischen Poesie zu diesem Zwecke reiche Auslese darbieten. Pindar, Horaz, Goethe: — wem fielen nicht bei der Nennung dieser Namen sofort Gedichte ein von unendlicher Weltweite und Welttiefe? (Auch die Malerei, namentlich die Landschaftsmalerei, hat Kabinetstücke aufzuweisen, welche im kleinsten Rahmen und mit wenigen Strichen Weltbilder darbieten.) Es giebt kleine lyrische Gedichte, in welchen, gleichwie im winzigen Samenkörnlein sich uns das ganze Bild der Pflanze darstellt, oder im blitzenden Thautropfen Himmel und Erde sich spiegeln, dem tiefen Schauen und Empfinden eine ganze Welt lebendig wird. Mit nichts ist der Lyriker nach der Erfahrung aller Zeiten derjenige Künstler, welcher nur immer „Ich“ sagen kann und „die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehrungen vor uns absingt.“ Wenn die Erlösung vom blossen „Ich“ errungen sein wird, so bleibt der Lyriker als objektiver Künstler noch da, und er wird allezeit und überall möglich sein. Subjektivismus und Objektivismus sind auch in der lyrischen Poesie keine unversöhnlichen Gegensätze. In der Seele des echten Künstlers sind subjektives Können und als Grundlage dafür die objektive Erscheinungswelt zwei sich gegenseitig bedingende Faktoren. Es giebt sogar lyrische Gedichte, in welchen der monistische Geist lyrische Behandlung mit dramatischer und



epischer Behandlung dergestalt in einander verflochten hat, dass sich in ihnen ein Rätsel aufzubauen scheint, das sich sodann allmählig, wenn man will, epigrammatisch auflöst. Unter den sogenannten Volksliedern befinden sich Gedichte dieser Art, für welche Goethe eine besondere Vorliebe hatte. Auch die Goethesche Lyrik weist echte und bedeutende Grundgesänge von ähnlicher Form und mit humorischem Charakter auf. Sein „Wanderer“ ist das Höchste, was in dieser Art gedichtet worden ist. Da ich aber befürchte, meine Darlegungen, wenn ich es unternähme, jenen Nachweis mit wünschenswerter Gründlichkeit zu führen, in unerwünschter Weise allzuweit auszudehnen, so glaube ich, mich dieses Nachweises enthalten zu müssen. Ich erachte es aber, um meinem Thema einigermaßen gerecht zu werden, für nötig, darauf noch besonders aufmerksam zu machen, dass nicht nur die Weltliteratur unvergängliche Denkmale des monistischen Geistes besitzt, sondern auch die bildenden Künste in ihren hervorragendsten Leistungen die Kraft und Weltweite desselben, soweit es innerhalb ihrer Grenzen möglich ist, zur Anschauung gebracht haben, und dass die unbildnerische Kunst, die Musik, durch und durch humorgeistig ist. Die höchste Aufgabe der Kunst ist auch hier Weltwahrheit und Weltschönheit, d. h. die Poesie der Natur durch die Poesie in der Kunst, als das schlechthin Vernünftige und Selbstverständliche, zur lebendigen Anschauung zu bringen.

Von den bildenden Künsten ist es vornehmlich der Malerei gelungen, mit ihren reichen Mitteln in einem farbenprächtigen Nebeneinander herrliche Weltbilder dieser Art hervorzubringen. Und auch in der Malerei offenbart sich, gleichwie in der Dichtkunst, die Wahrheit, dass es gerade die grössten Künstler sind, welche die gestaltende Kraft haben, im bunten Wechsel der Erscheinungen das einheitliche Band zu finden, um ein harmonisches Natur- oder Menschheitsbild vor Sinn und Seele zu zaubern. Namentlich die „heilige“ Geschichte hat den grossen Malern einen unerschöpf-



lichen Stoff zu humorischen und humoristischen Darstellungen geboten. Freilich muss auch der echte Humor es sich gefallen lassen, im Hinblick auf solche Gegensätze in den Wundererzählungen und Heiligenmärchen, welche in der Ökonomie des Weltganzen nicht begründet sind, eine ironische Färbung anzunehmen, zumal wenn jene Darstellungen sich auf einzelne fragwürdige Gestalten beschränken, und der Aberwitz dieselben als Repräsentanten des menschheitlichen, oder wohl gar des einzig göttlichen Lebens, betrachtet wissen will. Eine Nebeneinanderstellung des wirklich Heiligen und des Schein-Heiligen; oder des wissenschaftlich erkannten Wahren und des handgreiflich Unwahren; oder des reinen und höchsten Schönen und des ekelhaft Hässlichen; und zwar in der ausgesprochenen Absicht, dass dieses Hässliche das göttlich Schöne, und dieses Unwahre das göttlich Wahre, und dieses Schein-Heilige das wirklich Heilige und Vernünftige, und all das farbenprangende Blendwerk anbetungswürdig sei: ist eine so arge Verletzung des Naturwahren, Naturschönen und Naturfrommen, dass sie in der Seele des denkenden Beschauers geradezu abstossend wirken und sie also von Grund aus verstimmen muss. Wirkt der Anblick eines solchen Bildes auf ein empfängliches, von abergläubischen Vorstellungen unverdorbenes Gemüt betrübend, verstimmend und aufregend, und bleibt es auch nach längerer Betrachtung unversöhnt, so ist ein Bild solcher Art als eine durchaus verfehlte Kunstleistung anzusehen, weil die ganze Natur, so weit man auch ihren Begriff fassen will, für solche Bilder keine Vorbilder bietet, und dieselben daher nur Erzeugnisse einer verirrt und verwüsteten Phantasie sind. Ist aber erkannt, dass das angeblich Heilige, sowie das Hässliche und Unwahre bewusstermaassen nur als die Kehrseiten des Heiligen, Schönen und Wahren erscheinen, damit ihre positiven Lichtseiten um so reiner und vollkommener hervortreten, so erfreuen wir uns der Ironie des Künstlers; und dieser gemalte Schalks-ernst ist es dann, welcher den Tumult der Seele beruhigt



und uns ein Lächeln der Befriedigung abnötigt. Nicht das Auge, — die Seele trifft die Entscheidung.

Die echten Kunstwerke der Malerei sind überhaupt nicht bloß für das äussere Auge geschaffen. Das kostbare Vermögen, zu sehen, ist vielleicht der ausgebildetste und erprobteste der Sinne, da er seine Gegenstände am raschesten und zuverlässigsten in unser Bewusstsein führt; aber das Auge unseres Geistes ist doch noch viel schärfer und zuverlässiger, weil es uns zugleich die Idee der in unsern Gesichtskreis fallenden Erscheinungen vermittelt. Darum ist es ein untrügliches Zeichen eines echten Kunstwerks, wenn es für jeden Kunstverständigen die Wunderkraft besitzt, den inneren Blick auf sich zu lenken, weil dieser nur befähigt ist, seinen Wert zu erkennen und es in seiner einheitlichen Idee zu erfassen und zu würdigen. Nur das innere Auge vermag Phantasie und Urteilskraft anzuregen, zu beleben und zu befruchten, und nur dieses befähigt uns, die Absicht des Künstlers und die Bedeutung seines Werkes zu erkennen. Hat der Künstler es nun verstanden, in seinem Gemälde die Idee des Weltallgemeinen, sowohl bezüglich des menschheitlichen, wie des aussermenschheitlichen Lebens, darzustellen, und die Vereinheitlichung der in seiner Darstellung als gegensätzlich wirkend gedachten Einzelkräfte uns zu veranschaulichen, sowie das harmonisierende Moment in den geistigen Mittelpunkt seines Gemäldes zu stellen: so wird seine Leistung, als eine dem Wesen und Zwecke der Kunst entsprechende, unser Wohlgefallen erregen.

Erläutern wir diese Kriterien an der Kunst des vielleicht grössten Malers, den die Welt gesehen, des Rafael, von dem Lessing in *Emilie Galotti* tiefsinnig sagt, er würde auch dann das grösste malerische Genie gewesen sein, wenn er ohne Hände wäre geboren worden; denn „auf dem langen Wege, aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wie viel geht da verloren!“ Und wählen wir zum Erweise eines seiner berühmtesten und bekanntesten Bilder, die Anbetung der



drei Könige. Sicherlich haben die „heiligen drei Könige“ niemals gelebt und sind dieselben nur die Helden einer erdichteten kurzen Erzählung, welche Matthäus mitgeteilt hat. Goethe charakterisiert das Bild, nachdem er die Bemerkung vorausgeschickt hat, in jedem talentvollen Künstler liege ein Keim von Verwegenheit und dieser werde besonders rege, wenn man den Fähigen einschränken und zu einseitigen Zwecken dinge und brauchen wolle, mit diesen Worten: „Rafael ist unter den neueren Künstlern auch hier wohl der reinsten. Er ist durchaus naiv; das Wirkliche kommt bei ihm nicht zum Streit mit dem Sittlichen oder gar Heiligen. Der Teppich, worauf die Anbetung abgebildet, ist eine überschwänglich herrliche Komposition, zeigt von dem ältesten anbetenden Fürsten bis zu den Mohren und Affen, die sich auf den Kameelen mit Äpfeln ergötzen, eine ganze Welt. Hier durfte der heilige Joseph auch ganz naiv charakterisiert werden als Pflegevater, der sich über die eingekommenen Geschenke freut.“ Diesen Worten fügt er, den zuletzt ausgesprochenen Gedanken weiter entwickelnd, die Bemerkung hinzu: „Auf den heiligen Joseph überhaupt haben es die Künstler abgesehen. Die Byzantiner, denen man nicht nachsagen kann, dass sie überflüssigen Humor“ — es sollte heißen: überflüssige Ironie — „anbrächten, stellen doch bei der Geburt den Heiligen immer verdriesslich vor. Das Kind liegt in der Krippe, die Tiere schauen hinein, verwundert, statt ihres trockenen Futters ein lebendiges, himmlisch-anmutiges Geschöpf zu finden. Engel verehren den Ankömmling; die Mutter sitzt still dabei. St. Joseph aber sitzt abgewendet und kehrt unmutig den Kopf nach der sonderbaren Szene.“ So oft und verschieden auch von anderen Malern der erdichtete Vorgang dargestellt worden ist, die Grundauffassung ist bei allen die nämliche, wenngleich sich die Mehrzahl derselben der tiefen Ironie, welche die Bilder zeigen, nicht bewusst gewesen sein wird. Aber welche Fülle köstlichsten Welthumors tritt dem Beschauer aus den vorzüg-



lichsten Gemälden dieser Art, vornehmlich aus dem des Rafael, entgegen! Wahrlich, eine ganze Welt, wie Goethe sagt, stellt sich in diesem formenschönen, von dramatischem Leben bewegten Bilde dem entzückten Blicke dar! Und wie schaut auch in dieser Konfiguration der „heiligen“ Dinge die Seele unermesslich mehr, als das Auge! Selbstständiger hat wohl nie ein Künstler, ausser und neben dem gewaltigen Michel Angelo, sein Majestätsrecht ausgeübt, als der Mann von Urbino: das einseitig und unwahre Kirchliche geht unter im rein Weltlichen und wahrhaftig Menschlichen. Auch die berühmten Freskogemälde im Vatikan, vornehmlich: die Vermählung der Maria, die Schule von Athen, die Disputa, und ausser diesen insbesondere seine von G. Romano vollendete Transfiguration sind hier als Kunstwerke zu bezeichnen, welche aus der Tiefe des Weltgeistes geboren sind. In dieser Welt der Schönheit ist Alles wundervoller Schein und höchste Kunstsymbolik; und durch diesen Schein und durch diese Kunstsymbolik hindurch strahlt uns entgegen die Realität der ewigen Idee, und von allen diesen Gestalten weht in die wonnetrunkene Seele der Odem des Ur-Einen. Der feinsinnige Mensch betrachtet in solchen Weltbildern die Weltordnung nicht von einem moralischen, sondern von einem ästhetischen Gesichtspunkte aus, und er erinnert sich der grossen Absicht Schillers, den Menschen nicht durch moralische, sondern durch ästhetische Mittel zu erziehen. Auch der christliche Götterstaat ist, gleich dem hellenischen und altgermanischen, eine Schöpfung des religiös-ästhetischen Geistes. Es ist denkwürdig, aber durchaus nicht wunderbar, dass der eigentliche Erbauer desselben, der „heilige“ Augustin, ein feinsinniger Asthetiker und künstlerisch hoch begabt war. Dass dieser Götterstaat mit seinem Gott-Vater, Gott-Sohn und Gott-Heiligergeist mit seiner gloriosen Himmelskönigin, und seinen lieblichen Engelsgestalten und seinen Heiligen, diese ganze lebensglühende Scheinwelt, wenn er geschaut, mithin gemalt werden soll, dem Naturgesetz zum Trotz, in der Luft schweben muss,



konnte selbst ein Rafael nicht verhindern. Den „heiligen“ Gestalten wird allein schon durch diesen äusseren Umstand, dass sie im Elemente des Flüchtigen und Flüssigen schweben und auf dem Flüssigen thronen, ein humorischer Zug angeheftet; eine Hindeutung, welche, nachdem die geschichtliche Entwicklung des Humorbegriffes dargelegt worden ist, nicht abgewiesen werden kann. Dass der Äther und die Wolken als Träger der Götter vorgestellt werden, ist indess keine Erfindung christlicher Maler; denn schon die Verfasser der ältesten Teile der Bibel lassen Gott auf den Wolken des Himmels erscheinen oder herabfahren, sowie auf den Fittigen des Windes einerschweben. Der Gedanke ist sogar echt „heidnisch“; denn auch nach altgriechischer Vorstellung wohnen die Götter im lichterfüllten Himmelsraum und deswegen lässt schon der alte ‚Homer‘ seinen obersten Gott „im Donnergewölk“ herrschen; er nennt ihn mit Vorliebe den „Wolkensammler“, der „dichtes Gewölk ausbreitet und auf die Höhe desselben sich setzt“, oder auch den „Wetterleuchtenden“, der auf „goldig schimmernden Wolken“ thront.

Da nun aber das Gesetz der Zusammengehörigkeit und des Einsseins aller Weltdinge nur auf der Grundlage der individuellen Erscheinungsform im Weltganzen sich manifestieren, Alles nur in Individualitäten sich lebensvoll entwickeln und seines Daseins Zwecke erfüllen kann, das Individuelle also Nerv und Kern des einheitlichen Gesamtlebens sein muss; da ferner die menschliche Individualität ein Teilchen der einen und einzigen Weltindividualität ist, und sie folglich, da die Vernunft in ihr zum Bewusstsein gekommen, befähigt ist, feste Spuren des Allgeistes sowohl in der Menschheit, als in den Gesetzen und Einrichtungen der ganzen Natur zu erkennen; da endlich die Menschheit Individuen hervorgebracht, denen es in ungewöhnlich hohem Grade gegeben ward, das Wesen der Dinge in ihrem Einzelsein, wie auch in ihrem Gesamtsein innerlich zu schauen, und ihrem inneren



Schauen in Werken der Kunst Ausdruck zu geben: so musste es auch möglich sein, in einer einzigen individuellen Gestalt den Menschheitsgedanken, ja, die Weltidee, offenbar zu machen. Natürlich wäre auch eine solche Erscheinung mehr ein Schaustück oder ein Schauspiel für das Auge des Geistes, als für das des Leibes; denn sie wäre Idee und Erscheinung, einheitlich verbunden im individuellen Bilde. Das Individualbild könnte mithin all' die Merkmale nicht in sich tragen, welche ein Gesamtbild verschiedener Einzelwesen in sich vereinigt, und daher wäre es auch ausser Stande, eine solche Fülle von monistischer Kraft zu veranschaulichen, welche eine Vereinigung mannigfaltiger Individualerscheinungen ausströmen vermag. Ein Bild dieser Art müsste vielmehr die eine in einem einzigen Menschen personifizierte Weltidee, oder die in ihm als verkörpert gedachte Seele eines Volkes oder der Menschheit darstellen und zugleich von der Beschaffenheit sein, dass sie dem Auge des Geistes in dem Monobilde sich enthüllte und somit die Idee oder der Volksgedanke oder der Menschheitsgedanke dem Beschauer entgegenleuchtete.

Die Geschichte der bildenden Kunst hat zwei Gattungen solcher das monistische Prinzip veranschaulichenden Abbilder einer einzigen Individualität aufzuweisen. Das Abbild der einen Gattung ist das freie Erzeugnis der Anschauung des Künstlers; es ist aus seinem Haupte hervorgegangen ohne zwingende Beeinflussung seines Wollens und seiner Schaffenskraft, und zugleich in völligem Einklange mit dem Glauben und Denken der Besten seines Volkes. Das Bild der andern Gattung ist das Erzeugnis einer von den Mächten der Kirche und des Staates geheiligten Wahnvorstellung, gegen welche der wahre Künstler sich zwar in seinem Innern auflehnt, die ihn indess nicht hindert, ihr durch sein Werk, indem er die Gegenstände dieser Wahnvorstellung bildet, scheinbar Ausdruck zu geben. Die Bilder dieser Art tragen meistens den leuchtenden Stempel entweder einer feinen Ironie oder leisen Spottes. Bilder der ersten wie der zweiten Gattung



sind sprechende Thaten des künstlerischen Genius. Wohl dem Künstler, der in seiner ihm angeborenen Naturfrommheit die Freiheit hat, seine innere Welt ohne Einwirkung eines äusseren Zwanges, komme er von einer Macht oder einer einzelnen Persönlichkeit, von welcher es sei, zu entfalten und zu offenbaren. Am schwersten hat der Genius von jeher unter dem kirchlich-religiösen Zwange zu leiden gehabt; aber stets hat er sich dafür in seiner hohen Weise gerächt, indem er seine machtvollen Auftraggeber mit Blindheit schlug, und gerade dadurch sie nötigte, ihm seine grössten Triumphe zu bereiten. Die höchsten und vollkommensten Bildwerke der ersten Gattung sind der olympische Zeus des Phidias, der Moses des Michel Angelo und der Erzvater Abraham des Rembrandt. Die ausgezeichnetsten und berühmtesten Bilder der zweiten Gattung sind die Madonnenbilder.

Vor dem gewaltigen Zeusbilde im Tempel zu Olympia warf der feinfühlende Grieche mit tief bewegter Seele anbetungsvoll sich nieder. Er that dies aber nicht deswegen, weil die kolossalische Gestalt von strahlendem Golde und lieblich schimmerndem Elfenbein herrlich erglänzte; nicht, weil das hehre Bild in allen seinen Teilen vollendete Schönheit zeigte; auch nicht darum, weil das lockenumwallte Haupt der Ausdruck höchster Majestät war und hoheitsblickend sich zu bewegen schien: der freie griechische Bürger sank vor ihm demutsvoll in den Staub, weil es wie die vollkommenste Gestaltung seiner Gottesidee auf seine Seele wirkte, und er in diesem Bilde mithin die völlige Verkörperung seiner idealen Vorstellung, welche er sich von dem „Donnergott des Olympos“, dem „Vater des Menschengeschlechts und der Götter“, dem „Ordner der Welt“, von dessen Augenzucken die Höhen des Olympos erbebten, gemacht hatte, gleichsam leibhaftig vor sich sah. — In dem aus einem Marmorblock gehauenen Standbilde des Moses hat der grosse italienische Künstler jene heroische Gestalt voll



übermenschlicher Kraft und Weisheit dargestellt, wie sie in der Vorstellung des jüdischen Volkes Jahrtausende gelebt hat. Das ist der gewaltige Gesetzgeber, Staatsmann und Heerführer, dessen Einsicht und Willensstärke, dessen Mut und Ausdauer, dessen Gerechtigkeitssinn und Wahrheitsliebe — gleichviel ob er wirklich gelebt hat, oder der Held einer epischen Dichtung ist — dem israelitischen Volke das geistig Höchste bedeutete, das der Mensch zu fassen fähig ist. Das ist der grosse Mensch, welcher unmittelbar mit Jehovah verkehrte, dessen Befehle er vollstreckte, und dadurch zum wirklichen Erlöser seines Volkes wurde. Das ist der weitblickende Mann, welcher als der Gründer des jüdischen Staates und als der Stifter seiner Nationalreligion, ja auch als der Mitbegründer des Christentums und des Islams betrachtet werden muss, weil beide Religionen ihre Wurzel in der mosaischen Gesetzgebung haben. In seinem Kopfe reifte vielleicht zuerst der Ein-Gottglaube und die Idee der Verehrung des höchsten Wesens, als des Schöpfers und Erhalters Himmels und der Erden, wozu die ägyptischen Priester-mysterien ihn angeregt haben mögen. Denn Jehovah ist der *Ja o* der Ägypter: beide Namen bedeuten „der einzig und ewig Seiende, dem alle Dinge entstammen.“ Dieses Alles veranschaulicht das Bildwerk. Die ganze jüdisch-christliche Religion scheint aus diesem Marmorbilde zu reden und zu zeugen. — Und der Rembrandt'sche Abraham? Die künstlerische und geschichtliche Bedeutung dieses grossen niederdeutschen Malers beruht überhaupt auf der Veranschaulichung des monistischen Prinzips. Das Helle mit dem Dunkeln zu vereinigen, und des Daseins physische und ethische Gegensätze dadurch zu versöhnen, indem er das Licht in den Mittelpunkt seiner Darstellungen stellt, war die grosse Aufgabe seines Lebens. Von diesem Herz- und Brennpunkte strömt das siegende Licht überall in die Finsternis hinein. Die ideale Bedeutung des Rembrandt'schen Abraham kann am treffendsten nur mit der des Zeusbildes verglichen werden.



Dort der „Vater vieler Völker“; hier der „Vater der Götter und Menschen.“ Dort der vergöttlichte Mensch; hier der vermenschlichte Gott. Der vergöttlichte Mensch, wie er als eines Volkes Idealbild in einem Zeitalter höchster Humanität, d. h. vollkommener Gottesherrlichkeit in den Menschen und durch die Menschen, nur jemals auf Erden erscheinen kann: König und Priester, Herrscher und Diener, Schöpfer und Erhalter in einer einzigen Persönlichkeit! Ein Vater, ein Erzvater seines Volkes, das einer grossen Familie glich, und zugleich ein echtes Kind der Menschheit! Aus dem Individualbilde sowohl des Griechen, als des Deutschen weht uns, sogar in seinen dürftigsten Abbildungen, der lebensvolle Hauch des einen ewigen Geistes entgegen, der Alles in Allem ist.

Die Kunst stand, so lange es eine Kirche, oder genauer gesagt, so lange es Heilige der Kirche giebt, im Dienst der Kirche. Von ihrem natürlichen Einssein mit der Gottesidee sank sie herab zu einer Veranschaulichung priesterlicher Phantasmen. Die Malerei war es vornehmlich, und ihrer ganzen Natur nach musste sie es sein, welche der Kirche die grössten Dienste geleistet hat. Wer Wunder, d. h. Naturwidriges, darzustellen unternimmt, dessen Darstellung selbst muss wie ein Wunder wirken, sonst wird seine Kunst die Wunder nicht verherrlichen, was sie doch bezweckt, sondern sie perhorreszieren, was sie doch keinesweges soll. Die vollkommenste Bethätigung des menschlichen Geistes ist aber stets die vollkommenste Bethätigung der Vernunft; man kann sie missbrauchen, aber nie wird sie ihr hohes Wesen verleugnen. So blieb auch die Schaffenskraft der grossen Künstler im Zeitalter der Malerei, obwohl sie ihre Kunst in den Dienst der Kirche stellten, unbeeinträchtigt von verderblichen Einflüssen. Die Selbstherrlichkeit ihres Geistes verwandelte gespenstische Trugbilder in natürliche Wesen; ja, man kann sagen, dass, je schwieriger und unvernünftiger die Aufgaben waren, welche die Inhaber der kirchlichen Gewalt ihnen



stellten, desto üppiger ihre schöpferische Kraft sich entwickelte, und desto leichter sie alle Schwierigkeiten überwand, welche Herrschsucht und Wahn ihnen bereiteten. Die Mächtigen glaubten zwar, durch die geschaffenen Kunstwerke ihre Absichten erreicht zu haben; aber die Künstler hatten in Wirklichkeit weit über sie hinausgestrebt, indem sie dieselben in ihre eigenen Absichten verwandelten, die dargestellten Objekte mit ihrem Gedanken erfüllten und sie in ihren Formen zugleich erweiterten, vergeistigten und verherrlichten. Sie sollten die „heilige Jungfrau“ malen, die „empfangen vom heiligen Geiste“ und den „wahrhaftigen Gott aus dem wahrhaftigen Gott“ geboren hatte, — und sie malten sie in Weibern voll glühender Weltlichkeit, über die der ganze Zauber weiblicher Schönheit ausgegossen war. Sie sollten Maria, das Weib Josephs, als das vom Manne „unberührt gebliebene Weib,“ mit ihrem Söhnlein, als dem „Heilande der Welt,“ darstellen, — und sie zauberten herzerfreuende Bilder der Mutterliebe und des Mutterglückes vor Sinn und Seele. Sie sollten priesterlichen Träumen und erdichteten Geschehnissen das Gewand einer übermenschlichen Hoheit und überirdischen Herrlichkeit leihen, — und sie riefen eine neue Welt voll natürlicher Wahrheit und irdischer Schönheit ins Dasein. Sie nahmen die abstrakten Wesen und mit ihnen den Stoff zu ihren Entwürfen aus dem kleinen, von „grossen Heiligen“ phantastisch aufgebauten und eingerichteten Gedankenhimmel; aber sie hauchten den toten Gestalten lebendigen Odem ein und mit ihm eine lebendige Seele und durch sie ein unvergängliches Leben. An der in die Augen springenden Wahrheit und Schönheit solcher Kunstdenkmale aus der Welt der Menschlichkeit und dem grenzenlosen Reiche der Weltlichkeit — und Alles ist ja weltlich wie auf Erden, also auch im „Himmel“ — musste jede Auflehnung gegen das heilige Naturwalten zerschellen, jeder Einspruch der Unvernunft, der Lüge, des Betruges, sowie jeder Versuch, den Weltallgott, den unendlichen Einen,



der immer war und ist und sein wird, in der Gestalt eines armen, hülfsbedürftigen, der Natur- und Staatsordnung unterworfenen Menschenkindleins darzustellen, oder eine von der Kirche ersonnene Durchbrechung der Weltgesetze künstlerisch zu gestalten und zu verherrlichen, zu Schanden werden, und somit jeder vom Lügengeiste hervorgerufene Zwiespalt zwischen einer erdichteten, auf mythologischen Vorstellungen beruhenden „Himmelsordnung“ und der natürlichen, auf unverletzbare Gesetze gegründeten Welt des Geistes und der Kraft seine Versöhnung finden. Das ist der Hohn des Genies! Das ist die Allgewalt des monistischen Prinzips! Mag die ruchlose Stümperei Beelzebubs das göttliche Gepräge der Menschen-natur hinwegzutilgen noch so oft freventlich versuchen, — der Künstler hat den hohen Beruf, es in seiner Reinheit und Ursprünglichkeit wiederherzustellen. Er kann gar nicht anders. Denn ihm hat's der Weltgeist eingegeben, dass ein Vergehen an der Natur ein Vergehen an der Gottheit ist. Er sagt mit Prometheus: Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei. Ein Gottmensch, der nur ein Begriff ist, kann nimmermehr geschaut werden, weder mit dem leiblichen, noch mit dem seelischen Auge; aber jeder Mensch, der sich rastlos bemüht, das Göttliche in sich auszubilden und es in Worten und Handlungen zu bethätigen, ist ein wahrer Gottmensch; denn er ist tellurisch und kosmisch, sinnlich und geistig, sterblich und unsterblich zugleich. Selbst das Christentum ist in seiner naiven Ursprünglichkeit, ehe die Kirche es zu einer Karikatur entstellt hatte, ein Verbundensein von Göttlichem und Menschlichem, von Erhabenem und Niedrigem, von hoher Vernunft-erkenntnis und grenzenloser Schwärmerei, von Tragischem und Komischem, von tief Mystischem und Heiternatürlichen, und der Geist des Monismus war es, welchem der Gedanke des Monotheismus entsprang. —

Nachdem wir die Dichtkunst und die bildende Kunst in einigen ihrer vorzüglichsten Werke kurz betrachtet haben,



lade ich meine Leser ein, auch auf die von diesen Künsten wesentlich abgesonderte, freiste, sich selbst genügsame Kunst, welche, als der unmittelbarste Ausdruck des unendlichen Geistes, lediglich auf unser Gemüt wirkt, einen kurzen Blick zu werfen, nämlich auf die Musik, die Musik in ihrer Reinheit als Instrumentalmusik, ohne Verbindung mit dem begrifflichen Worte gedacht. Nach Schopenhauer ist die Tonkunst (D. Welt a. W. u. V. I. B. 3. B.) eine unmittelbare Objektivation und ein Abbild des Willens, wie die Welt selbst es ist; ja, wie die Ideen es sind, deren vielfältige Erscheinungen die Welt der einzelnen Dinge ausmachen, während alle übrigen Künste nur Abbilder von Dingen der erscheinenden Welt darstellen. Sie ist in der That das eigentlich Metaphysische in der Welt des schöpferischen Geistes und daher rein geistig. Und deswegen ist sie einem geistigen Fluidum vergleichbar, das sich, von dem „Wettgesang der Sphären“ abgesondernd, tönend durch den Weltäther schwingt. Darum stellt sie auch nicht einzelne Ideen und ihre Beziehungen zum Weltallgemeinen dar; sie giebt auch nicht einzelnen Gemütsregungen, sondern dem eigentlich Wesenhaften aus der Welt des Gemütes Ausdruck. Nur im menschlichen Gemüte findet die Idee einen Abglanz ihres Wesens und deshalb wendet sie sich niemals an den scharfen zergliedernden Verstand, sondern immer an das allumfassende tiefe Gemüt. Und weil die Musik nicht den Verstand, sondern das Gemüt beschäftigt, kann sie auch nicht begriffen werden, wie die durch Worte ausgedrückte Sprache; sie kann vielmehr nur empfunden werden, denn die Sprache der Töne ist die Sprache der Empfindung, geheimnisvoll, tief, weltumfassend. Da nun die Musik etwas Unbegreifliches, Unsagbares und Unendliches ist, so muss sie in jedem Hörer verschieden wirken und in jedem Gemüte nur solche Empfindungen wecken, welche der jeweiligen Stimmung und Beschaffenheit des einzelnen Gemütes entsprechen. Wirkt sie aber in allen Gemütern verschieden, gleichwie die Idee, so muss sie, als



ein Unendliches, unendliche Regungen und Vorstellungen in der Seele hervorrufen und wie die Idee, unendlich sein. Wohl ist sie tief in der Natur gegründet: indem sie ihre Geheimnisse geheimnisvoll offenbart, jenes süsse Unsagbare, „das von Menschen nicht gewusst, oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht,“ ist sie innerhalb ihrer Formen ganz und gar Natur; dennoch ist sie nicht objektiv nachbildlich, wie die anderen Künste. Die Grundform, in welcher sie ihre Ideen erklingen lässt, ist bekanntlich die Melodie, d. h. eine Verbindung und Vereinigung von Tönen, in welcher ein Grundton dominiert, von dem die anderen Töne sich abwenden, um wiederzukehren, und wiederkehren, um aufs Neue zu fliehen, und so in unendlichen Variationen auf der Grundlage ihrer beiden, sich stets entzweigenden und stets sich versöhnenden Elemente: der Harmonie und des Rhythmus. Jeder harmonischen und rhythmischen Tonbewegung liegt als natürlicher Zusammenklang das Mysterium des Dreiklangs, sowie die zum Tonsystem angenommene Tonleiter zum Grunde. Und gleichwie überall in der Natur das dualistische Prinzip, das Umfassen und Scheiden, das Ineinanderfließen und das Auseinanderstreben der Dinge, und umgekehrt, herrscht, und es nur zwei Grundstimmungen des Gemütes giebt, Ruhe oder Erregung, Freisein (Heiterkeit) oder Bedrücktsein (Traurigkeit): also hat auch die Musik zwei Tonarten, Dur und Moll, sowie zweierlei Tonverbindungen, Konsonanz und Dissonanz, in welchen sie ihre Weisen ertönen lässt. So ist die Musik ein durchaus freies, nur innerhalb der Naturgesetze gebundenes, auf sich selbst gestelltes Wesen, das, gleich der unendlichen Idee, als eine stete Variation seiner selbst gedacht werden muss: ein Kommen und Fliehen, ein Lieben und Hassen, ein Abirren und ein Wiederfinden in einer endlosen Folge von durcheinander wogenden, unaufhörlich neue Verbindungen eingehenden und dennoch zusammenklingenden Tönen. In einer Beethovenschen Symphonie sieht das Sonnenauge des Gemütes aus einem Chaos von Tönen auf



einer Grundlage von ewiger Ordnung eine neue Welt vor sich emporsteigen. Von der Musik kann man mit vollstem Rechte sagen, was Jean Paul vom Schönen überhaupt sagte: „Schön ist nur unsere Empfindung des Schönen, nicht der körperliche Gegenstand.“ Und wenn Platon das Schöne als die Erinnerung an die göttliche Ideenwelt, welche die von irdischem Zwange freie Seele schaut, erklärte, so bezeichnet auch diese Begriffsbestimmung tief und schön das Wesen der Musik.

Wenn der alte Ossian den Eindruck schildern wollte, welchen die Musik auf ihn machte, so sagte er, sie wirke auf seine Seele, wie die Erinnerung an die Tage der Vergangenheit: wie diese mit weilemdem Blicke die vergangenen Erlebnisse der eigenen Seele betrachtet; wie sie uns Bilder vergegenwärtigt, lieblich wie tauender Duft im Abendrot; wie sie durch dunkles Gewölk hindurch den Lichtglanz der ewigen Liebe schaut; wie sie durch Thränenperlen uns mild zulächelt; wie sie, der süßen Wehmut sinnende Trösterin, bald im Schleier der Trauer, bald im heitern Silberflor freundlich harrend erscheint, und also die Seele leise zur Gegenwart und ahnungsvoll in die zukünftigen Tage hinüberzieht. Die Bilder der Vergangenheit, in unserer Phantasie wiedergeboren, sind frei von den Schlacken der Wirklichkeit, frei von dem Qualme des Lebens; sie treten geläutert und verklärt vor das Auge der Seele, und sie sind es um so mehr, je tiefer der Schauende sich bewusst ist, dass sie schon in ihrer Gegenwärtigkeit ein Abglanz waren des Schönen und Edlen. Eine solche Stimmung der Seele verleiht ihr jene Kraft und Heiterkeit, welche ihr nur dann eigen ist, wenn sie den Mittelpunkt ihres eigenen Lebens, ihr vollkommenes Gleichgewicht, gefunden: das Herz hat sanfte Ruhe und süßen Frieden, und somit einen Zustand errungen, welcher als der glücklichste bezeichnet werden muss, dessen der Mensch theilhaft werden kann.

Die Musik bewahrt ihren Charakter auch dann noch,



wenn sie sich mit dem Worte, und zwar in der natürlichsten und einfachsten Kunstform, welche es für die Vermählung von Wort und Ton giebt, im Liede, verbindet. Das Lied ist der geistigste Ausdruck unseres musikalischen Empfindens. Im vollkommenen Liede ist die Zweiheit zwischen dem Worte, als dem Ausdruck des Begriffes, und dem musikalischen Tone, als dem Ausdruck des Gefühls, überwunden, und dieses Einssein wirkt um so schöner und tiefer, je ideenhafter, umfassender und ahnungsvoller die Stimmung des Dichters ist, aus welcher sein Gedicht hervorgegangen. Gleichwie es Landschaftsbilder von kleinem Umfange giebt, welche unser Gemüt in ihrer Wahrheit und Schönheit, wie die Natur selbst, mächtig ergreifen und dabei eine Weltweite und Weltharmonie zeigen, dass uns ist, als schauten wir unmittelbar die Idee in den vorgeführten Gegenständen, das Unendliche selbst in den vergänglichen Erscheinungen, „Himmel und Erde“ mit einander verschmolzen: also giebt es auch kleine Lieder, welche von einem so lebendigen Naturgefühl und einer solchen Tiefe und Grösse der Naturanschauung des Dichters zeugen, dass sie eine Stimmung in uns hervorrufen, als lägen wir friedeselig am grossen Herzen der Allmutter. Tritt nun der beseelte Ton zum beseelten Worte, so entlockt er demselben seine tiefste Bedeutung, das dem Worte zu Grunde liegende Angeschaute tritt lebendig vor die Seele, und auf den Schwingen der Melodie erhebt sich unser Empfinden aus der Tiefe unseres Innern zu seiner höchsten Höhe und Stärke: „wie der Quell aus verborgenen Tiefen, so des Sängers Lied aus dem Innern schallt und wecket der dunklen Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schliefen.“

Da nun die Musik Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft mit einander verknüpft, alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergiebt, jede Empfindung in ihren Melodien zum Ausdruck bringt, die Geheimnisse der Weltidee und des Weltlebens, sowie insbesondere die tiefen Rätsel in unserer eigenen Brust als Melodien durch unsere Seele ziehen lässt,



und sie, gleichwie die Idee, unmittelbar und unendlich wirkt — ein ewiges Spiel nach ewigen Gesetzen! —; da sie in sich selbst und durch sich allein dasteht, alle ihre Melodien, alle ihre Töne in einander übergehen und sich zu einem Ganzen verschmelzen, und alles durch sie ausgedrückt wird, was das Gemüt erregt, befreit, erfreut und beseligt; da sie die grösste Mannigfaltigkeit und zugleich die grösste Einheit, den tiefsten Zwiespalt und zugleich die vollkommenste Ordnung, den heftigsten Kampf der Leidenschaften und doch zugleich die innigste Versöhnung uns durch ihr Spiel offenbart: so ist die Tonkunst durch und durch humorisch und in einem solchen Grade, wie keine andere Kunst es ist und sein kann. Und wenn sie ausklingt, gross, tief, herzbewegend, so ist es uns, als ob ein grosses schönes Menschenleben verklungen, und eine Seele verschwebe in die heiligsten Sphären der ewigen Idee.

Gleichwie nun die Musik in ihrem innersten Wesen, den Melodien, sich als ein dem innersten Wesen der Welt entsprechendes Phänomen darstellt, also als eine ganze Welt im Kleinen, insoweit sie empfunden werden kann, so ist auch jeder Künstler, jede Persönlichkeit eine kleine Welt für sich, und je vollkommener dieser Mikrokosmos gestaltet und ausgebildet ist, um so mehr wird sein innerstes Wesen ein Abbild des innersten Wesens des Makrokosmos sein; freilich kein Ebenbild, wie der Dichter der Genesis sagt, aber doch ein lebendiges Gleichnis. Diese Übereinstimmung der kleinen mit der grossen und ganzen Welt, dieses Einssein der Einzelidee mit der einen Universalidee hat der Mensch schon in den frühesten Zeiten seines Denkens geahnt und empfunden, und daher ist er von Alters her geneigt gewesen, das Unendliche und Unbegreifliche zu personifizieren, sich die Ursache der Weltdinge persönlich, als Gott, und diesen sich als eine ins Ungeheuere gedachte Menschlichkeit vorzustellen. Er glaubte durch die Vermenschlichung des Allwesens sich am leichtesten ein Bild von ihm machen zu



können und mithin ein natürliches Recht zu einer solchen Gottesverkleinerung zu haben, da er das Wort der Genesis: „Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde“ nicht richtig verstanden hatte und die überschwängliche Metapher seiner Selbstsucht schmeichelte. Wenn wir uns die Weltursache durchaus in der Gestalt einer Persönlichkeit verkörpert denken wollen, so können wir uns diese nicht würdiger und erhabener vorstellig machen, als wenn wir sie als „Schöpfer der Welt“, d. h. als Künstler, denken. Kein menschlicher Bildner gleicht aber diesem göttlichen Bildner, kein menschliches Kunstwerk ist auch nur ein Ebenbild des göttlichen Kunstwerks. Was der menschliche Künstler hervorbringt, ist nur Abbild und Abglanz der Wahrheit und Schönheit der göttlichen Kunst; ist unvollkommen und beschränkt auch dann, wenn wir in den vollkommensten Kunstwerken Ideen des Weltganzen erkannt zu haben glauben. Der Ureine, als Künstler, ist dem kleinen Menschen, als Künstler, in allen seinen schöpferischen Thaten ewiges Vorbild. Erschaffen kann der Mensch überhaupt nichts, er kann nur schaffen und Nachbildner sein; und je mehr er es durch unmittelbares, tiefes Schauen und reifes Können in seinen Werken ist, um so grösser ist er dann als Künstler und um so vollkommener wird seine Kunst sein.

Denken wir uns also das Weltganze als ein unermessliches und unendliches Kunstwerk, so ist die Erde mit allem, was sie trägt und hervorbringt, und folglich auch der Mensch, ein integrierendes Teilchen dieses ungeheuren, lebensvollen Ganzen. Da dieses Kunstwerk in allen seinen Hauptteilen seit Ewigkeit erschaffen, alles aber in ihm in fortwährender Entwicklung begriffen ist, und in Ewigkeit noch unvollendet sein wird — denn das Leben des Ganzen — und das Ganze ist ein einziges Leben — kann kein Ende haben —, und da ferner der Mensch sich zum vollkommensten Geschöpf des Erdballs durchgerungen, so hat die Natur ihn angewiesen, die erste Rolle, gleichsam die Heldenrolle, in dem dramatisch-episch-lyrisch-musikalischen Kunstwerk, welches wir die Erde



nennen, zu spielen. Und suchen wir nun dieses ermessliche Kunstwerk im unermesslichen Kunstwerk durch äussere und innere Anschauung in seinen Zwecken, seinen Kräften und Teilen, in seiner Wahrheit und Schönheit, in seiner ökonomischen Weisheit und Zweckmässigkeit, sowie in seinen Beziehungen zum Kunstwerk des Weltganzen, zu erfassen: welch ein grandioses, die menschliche Fassungskraft im Allgemeinen, wie im Besondern, weit übersteigendes Bild bietet sich unseren Sinnen und mehr noch unserem staunenden Geiste dar! Welch eine unendliche Mannigfaltigkeit; und dennoch, welche vollkommene Einheitlichkeit! Welch ein rastloses Neben-, Über-, Unter- und Durcheinanderstreben; und dennoch, welche Harmonie! Welche Entzweiung, welche Missklänge, welche Widersprüche, welche Gegensätze; und dennoch, welche Gemeinsamkeit und Zusammengehörigkeit! Welche Not, welcher Jammer, welcher Schrecken ringsum, sowohl in der Natur, als in der Welt des Menschen; und doch, welche Fülle, welche Schaffensthaten, welche Freude und welche Seligkeit! Welch ein zahlloses Heer der verschiedenartigsten, dem Auge sichtbaren und unsichtbaren Lebewesen tummelt sich auf ihr, über ihr und in ihr ununterbrochen herum, den Erdboden, die Luft und das Wasser bevölkernd, und selbst noch in den sichtbaren Bildungen der Körper ein unsichtbares Dasein fristend — ewig gebärend und ewig einander verschlingend! Man versuche es nur einmal, den Erdkörper und das Erdeleben von einem erhabenen Standpunkte aus, soweit der äussere und innere Blick nur reichen will, unbefangen zu betrachten. Ein Endliches im Unendlichen, und umgekehrt, ein Unendliches im Endlichen! Und beides, Endliches und Unendliches, im ewigen Bunde, wechselseitig sich bedingend. Es ist uns dann, als sähen wir im ungeheuren Raume einen ungeheuren Körper, an dessen Leibe eine zahllose Menge von Diminutivgeschöpfen der mannigfaltigsten Art auf und nieder, hin und her, über und unter und durcheinander sich tummeln, scheinbar mit grenzenloser Willkür und verblüffender Zwecklosigkeit. Aller



orten Geburt und Grab und ein sich unausgesetzt verzehrendes Leben; allerorten ein von Natur aus reich gegliedertes, entwicklungheischendes, individuelles Dasein, und zugleich eine beständige Entwicklung des Ganzen innerhalb der Form jeder Einzelexistenz. Allerorten Freiheit, und allerorten zugleich Gebundenheit. Alles stellt sich uns wie vom Ganzen abgesondert und vereinsamt dar; und doch ist Alles unzertrennbar und unauflösbar mit dem Ganzen vereinigt. Alles besteht aus Materie und Kraft (Körper und Geist), als einer einheitlichen und unzerstörbaren Potenz, und diese eine Potenz ist, ihrem Wesen nach, in allen Dingen die gleiche; und doch ist keine Erscheinung da, keine denkbar, in welcher diese nicht verschieden wirkte und verschiedene Gestaltungen hervorzauberte, weil just die Besonderheit jedes Weltdinges Leben und Entwicklung des Ganzen, als der Totalität des gesamten individuellen Daseins, ermöglicht. Alles im Weltganzen klafft in Gegensätzen auseinander, oder hat das beharrliche Verlangen, sich wechselseitig zu bekämpfen, sich feindlich zu fliehen; und doch ist Alles mit einander eng verwandt, innig verbunden; es muss sich anziehen, sich versöhnend umfassen, um im Ganzen eins zu sein; eins zu sein, weil es Dasein hat. Und alle die Myriaden von Einzelwesen all der Myriaden von Gattungen, sie kommen und gehen und sie gehen und kommen in dem Einen, was da ist; und dieses Eine verändert sich, verjüngt sich und manifestiert sich ohne Rast und Ruh in und durch jene Myriaden, obschon es seinem tiefsten Wesen nach das unwandelbare Ewig-Eine ist: — wahrlich, dieses wundervolle Lebensspiel der Erden- und Weltdinge, dieses unendliche für einen endlichen Geist unfassbare Schauspiel des göttlichen Künstlers, ist weder tragisch, noch komisch, weder gut, noch böse: es ist, was es ist und wie es ist; und in alledem, was und wie es ist, ist es ein herrlich-grosses, wunderbar ästhetisches Spiel der kosmischen Kräfte auf dem Untergrunde der monistischen Idee. Das Abbild aber dieses kosmisch-ästhetischen Spiels durch die Kunst und in der Kunst der Menschen, ist der Humor.



### III. Der Geist des Humors in der Sprache.

Neben dem bewussten Denken lebt in unserer Seele eine Welt des unbewussten Denkens. Dieses unbewusste Denken erfüllte ganz des Menschen Seele, ehe es ihm gelang, sich der Eindrücke, welche die äussere Welt in ihm hervorrief, bewusst zu werden und sein bewusstes Denken und Sinnen in artikulierten Sprachlauten kundzuthun. In jenem uranfänglichen Zustande wird sein noch schlummernder Intellekt sich wohl kaum über den Verstand unserer intelligentesten Tiere erhoben haben; aber er hatte im Riesenkampfe um das Dasein sich vor allen Lebewesen die Fähigkeit errungen, sich schneller, kraftvoller und vollkommener zu entwickeln, als alle anderen Bewohner der Erde, und sich also zu einem höheren Vernunftwesen zu erheben. Ein Wesen, welches die Fähigkeit erlangt hat, in artikulierten Lauten sich auszudrücken, muss notwendig ein Wesen sein, in welchem die Weltvernunft in verständlicherer und umfassenderer Weise sich geltend macht, als in solchen Wesen, welche eine gegliederte Sprache zur Bezeichnung bestimmter Begriffe entbehren. Allerdings sind auch die Tiere nicht ohne Sprachtrieb, der namentlich bei den Affen und Vögeln sich zu Lauten ausgebildet hat, welche es ihnen ermöglichen, sich unter einander, ihrem Bedürfen gemäss, vollkommen zu verständigen. Dass sie dies zu thun vermögen, kommt daher, weil der Instinkt sich in ihnen kräftiger erhalten und entwickeln konnte, als in dem von seinem Intellekt mehr beherrschten Menschen, und diesem höher entwickelten Natur-



triebe ist es zuzuschreiben, dass sich auch bei ihnen ein Sprachtrieb und, in vielleicht noch höherem Grade, ein Kunsttrieb herausgebildet hat. Aber selbst auch dann noch, als der Mensch sich seinen Namen gegeben — lag doch für ihn in dem Begriffe des Wortes Mensch, dass er der Vernünftige, der Denkende sei; denn das Stammwort „man“ heisst im Sanskrit denken und „manisch“ denkend —, und er seine Sprache bis zur höchstmöglichen Vollkommenheit ausgebildet hatte, entschwand jene Welt des unbewussten Denkens nicht aus seinem Gemüte, dem Urkern und Mittelpunkt seines geistigen Seins. Und niemals in allen seinen zukünftigen Entwicklungsphasen wird er dieser geheimnisvollen Welt entraten können, weil sie einen innigen und durchaus natürlichen Zusammenhang mit der Welt seines bewussten Denkens hat.

Dass neben dem bewussten Denken, also dem Erkennen des Subjekts sowohl seiner selbst, als eines ausser ihm seienden Andern, ein unbewusstes Denken in der Seele des Menschen vorhanden ist, kann ernsthaft wohl nicht bestritten werden. Gleichwie es neben einer Philosophie des Schönen eine Philosophie des Hässlichen giebt, und das Hässliche als ein Korrelat des Schönen bezeichnet werden kann, so giebt es auch neben der Philosophie des erkennenden und begrifflichen Denkens eine Philosophie des Unbewussten, also eines seelischen Zustandes oder einer geistigen Wesenheit, welchen jene Erkenntniss fehlt. Schopenhauer sagt im 14. Kap. des II. B. v. Die Welt a. W. u. V.: „Selten liegt der ganze Prozess unseres Denkens und Beschliessens auf der Oberfläche, d. h. besteht in einer Verkettung deutlich gedachter Urteile; obwohl wir dies anstreben, um uns und Andern Rechenschaft geben zu können: gewöhnlich aber geschieht in der dunkeln Tiefe die Ruminatio des von aussen erhaltenen Stoffes, durch welche er zu Gedanken umgearbeitet wird; und sie geht beinahe so unbewusst vor sich, wie die Umwandlung der Nahrung



in die Säfte und Substanz des Leibes. Daher kommt es, dass wir uns oft vom Entstehen unserer tiefsten Gedanken keine Rechenschaft geben können: sie sind die Ausgeburten unseres geheimnisvollen Innern. Urteile, Einfälle, Entschlüsse steigen unerwartet und zu unserer eigenen Verwunderung aus jener Tiefe auf. Ein Brief bringt uns unvermutete, wichtige Nachrichten, infolge deren eine Verwirrung unserer Gedanken und Motive eintritt: wir entschlagen uns der Sache einstweilen und denken nicht wieder daran; aber am andern, oder dem dritten, vierten Tage steht bisweilen das ganze Verhältnis, mit dem, was wir dabei zu thun haben, deutlich vor uns. Das Bewusstsein ist die blosse Oberfläche unseres Geistes, von welchem, wie vom Erdkörper, wir nicht das Innere, sondern nur die Schale kennen.“ Im folgenden Kapitel finden wir die treffenden Bemerkungen: „Wir können Alles nur successive erkennen und nur Eines zur Zeit uns bewusst werden, ja, auch dieses Eine nur unter der Bedingung, dass wir derweilen alles Andere vergessen, also uns desselben gar nicht bewusst sind, mithin es so lange aufhört für uns da zu sein. Auf dieser Unvollkommenheit des Intellekts beruht das Rhapsodische und Fragmentarische unseres Gedankenlaufes, und aus diesem entsteht die unvermeidliche Zerstreuung unseres Denkens . . .“ „Infolge des dargestellten unvermeidlich Zerstreuten und Fragmentarischen alles unseres Denkens und des dadurch herbeigeführten Gemisches der heterogensten Vorstellungen, welches auch dem edelsten menschlichen Geiste anhängt, haben wir eigentlich nur eine halbe Besinnung und tapen mit dieser im Labyrinth unseres Lebenswandels und im Dunkel unserer Forschungen umher: helle Augenblicke erleuchten dabei wie Blitze unseren Weg. Aber was lässt sich überhaupt von Köpfen erwarten, unter denen selbst der weiseste allnächtlich der Tummelplatz der abenteuerlichsten und unsinnigsten Träume ist und von diesen kommend seine Meditationen wieder aufnehmen soll? . . .“ „Bewusstlosigkeit ist der



ursprüngliche und natürliche Zustand aller Dinge, mithin auch die Basis, auf welcher, in einzelnen Arten der Wesen, das Bewusstsein, als die höchste Effloreszens derselben, hervorgeht, weshalb auch dann jene immer noch vorwaltet. Demgemäss sind die meisten Wesen ohne Bewusstsein: sie wirken dennoch nach den Gesetzen ihrer Natur.“

Auf der Grundlage dieses Gedankens ist sogar eine „Philosophie des Unbewussten“ geschrieben worden. Der Philosoph des Unbewussten, Eduard v. Hartmann, hat dadurch, dass er einen fruchtbaren Gedanken ausbaute und verallgemeinerte, sich ein unleugbares Verdienst um die Wissenschaft der Phänomenologie des Geistes erworben und zur weiteren Entwicklung derselben vielfach neue Anregungen gegeben. Aber leider hat er seine Gedanken, dem Beispiele der früheren Philosophen folgend, in einem philosophischen System niedergelegt, und gerade die Systematik seiner Philosophie ist es, welche ihn zu Schlussfolgerungen geführt hat, die weder in metaphysischer, noch in logischer Beziehung zu rechtfertigen sind. Er bezeichnet seine Philosophie zwar als einen die Endpunkte des philosophischen Denkens, nämlich die „logische Idee“ (Hegel) und den „blinden Willen“ (Schopenhauer), in der Einheit des Unbewussten, das „Wille und Vorstellung“ sein soll, aufhebenden Monismus; und gerade der monistische Gedanke, der auch mir für alles höhere Denken und Können, wie die gegenwärtige Schrift insbesondere darthut, einzig Regel und Richtschnur ist, hätte ihn vor dem grossen Irrtum bewahren sollen, dass Wille und Vorstellung, Idee und Erscheinung, Intellekt und Instinkt, Geist und Materie insgesamt „das Unbewusste“ sei. Der „Weltprozess“ ist auch nicht die „Folge“ dieser scheinbaren Gegensätze, wie v. Hartmann meint, sondern das Leben des Weltganzen besteht eben darin, dass es alles Jenes zugleich ist. Die vollständige Wesenseinheit alles dessen, was wir das Ideale und Reale nennen, also des Allseins und des Allwerdens aus dem Allsein, das ist's eben, was wir unter dem



Worte Monismus zu begreifen haben. Wäre die „Substanz“ des Spinoza, das Kantsche „Ding an sich“, das Fichtesche „absolute Ich“, die Schopenhauersche „Welt als Wille und Vorstellung“ lediglich das „Unbewusste“, so könnte das erhabene Gesetz steter Fortentwicklung nicht sein, und der Mensch nicht einsichtsvoll und zweckvoll handeln, bewusst und gross, als Schöpfer seiner Thaten. Es giebt ein Unbewusstes überall; aber die Annahme, dass es eine Einheit des Unbewussten gäbe, und in dieser Einheit eine Besiegung des Unvernünftigen durch das Vernünftige, des Willens durch die Vorstellung erfolgen werde, ist nicht nur ein Widerspruch in sich selbst, sie ist vielmehr schlechterdings ausgeschlossen von einem bewussten und logischen Denken.

Fr. Schleiermacher sprach kurze Zeit vor seinem Tode die denkwürdigen Worte: „Ich bin doch eigentlich in einem Zustande, der zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit schwankt, und doch verlebe ich in meinem Innern die göttlichsten Momente — ich muss die tiefsten Spekulationen denken, und die sind mir völlig eins mit den innigsten religiösen Empfindungen.“ Das ist's eben: der menschliche Geist hat in seinem Strebensdrange gerade in den seltenen Augenblicken seine höchste Höhe und Reife erreicht, in welchen sein tiefstes Denken und sein innigstes Empfinden mit einander verschmolzen sind: „Name ist Schall und Rauch; Gefühl ist alles.“

Wie könnte auch die wunderbare Welt der Träume da sein, wenn es kein unbewusstes Denken gäbe? Und ist selbst unser Wachen nicht bisweilen eine Art von Träumen? Ist nicht selbst das Leben, den Menschen als Individuum und zugleich als ein Bruchstücklein des Weltganzen, als ein Unendliches und zugleich als eine kommende und entschwindende tellurische Erscheinung gedacht, in seinem tiefsten Grunde zumeist ein Traum, d. h. ein Zustand latenten, durch die Natur gebundenen Denkens, gleichsam das ruhende Bewusste in den Armen des Unbewussten, ein Traum also, der nur



durch Gedankenblitze und, gleich dem Tiere, durch den Kampf ums Dasein unterbrochen wird? Nach der Vorstellung der Alten erschienen den Menschen im Traume zuerst die herrlichen Göttergestalten. Im Traume ist jeder Mensch ein Künstler. Ja, der schöne Schein der Traumwirklichkeit ist vielleicht die erste Veranlassung zur Hervorbringung plastischer Kunstwerke gewesen. Richard Wagner lässt Hans Sachs in seinen Meistersingern sagen:

. . . . . das gerad' ist Dichters Werk  
Dass er sein Träumen deut' und merk'.  
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn  
Wird ihm im Traume aufgethan:  
All Dichtkunst und Poëterei  
Ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Es mag als zweifellos angenommen werden, dass Bewusstlosigkeit der ursprüngliche und natürliche Zustand aller Einzeldinge, folglich auch der des Menschen, war; dass aus diesem Zustande in ihm das Bewusstsein, sein bewusstes Denken, erblühte. Zweifellos ist es aber, dass auch im Zustande des Bewusstseins unser Denken nur allmählig und bruchstückartig vor sich geht, und die Aufnahme, Sammlung und Ausbrütung der von Aussen empfangenen Eindrücke zunächst vom Gemüte geschieht, in welchem sie sich zu einzelnen, sich aneinander reihenden Gedanken, infolge neuer Anregungen, verdichten, verklären und, in den Intellekt tretend, durch die Sprache ihren Ausdruck finden. Man könnte diesen Weitergang des Denkens vielleicht am einfachsten und kürzesten dadurch ausdrücken, indem man sagte, dass alle äusseren Anregungen und Eindrücke vermittelt der Sinne zunächst in das Gemüt gelangen und dort teils in einem latenten Zustande verharren, teils, bald rasch bald langsam, in den Verstand gelangen und sodann als Begriffe sprachliche Gestaltung gewinnen. Das Gemüt ist für alle jene Anregungen, Einflüsse und Eindrücke gleichsam das grosse Reservoir, in welchem sie durcheinander wogen, gähren und



brüten, bis sie als begriffliche Gedanken, insoweit sie sprachlich ausdrucksfähig sind, aus seiner Tiefe in das Gehirn zur Klärung und formalen Bestimmtheit emporsteigen. Und auch dann noch ist all unser Denken fragmentarisch und zerstreut: es ist die blitzartige Erleuchtung jenes geistigen Fluidums, jenes hin und her wogenden Stimmungsgemisches in unserer Seele, welches als die Grundlage unserer höheren geistigen Thätigkeit betrachtet werden muss. Unser Geist atmet in einem Dämmerlichte und hell wird es erst in ihm, wenn der chaotische Zustand durch Gedankeneinfälle unterbrochen wird, und wir uns nun anschicken, ihnen durch die Sprache Konzentration, Leben und Gestalt zu geben. In diesem Entwicklungsprozesse liegt der Urkeim des monistischen Geistes der Sprache; und es war eine Naturnotwendigkeit, dass dieser Keim mit der Entwicklung der Vernunft und der mit ihr fortschreitenden Entfaltung des Sprachbaues in gleichem Maasse sich ausbildete. Schiller wurde einmal gefragt, ob er seine Gedanken in der Form, wie er sie niederschreibe, klar und deutlich vor dem Niederschreiben gedacht habe, worauf er die bezeichnende Antwort gab: Alles, worüber er nachgedacht habe, dämmere so lange in ihm, bis er es niederschreibe und erst während des Schreibens werde ihm Alles im Einzelnen klar, was er im Ganzen gedacht, und weniger gedacht, als empfunden habe „ohne bestimmten und klaren Gegenstand“. „Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“ Jeder Poet, ja, jeder Schriftsteller von einiger Bedeutung wird eine ähnliche Erfahrung an sich selbst gemacht haben, und so ist es wohl als ausgemacht anzusehen, dass Alles, was der Mensch denkt, und zumeist gerade sein tiefstes und reifstes Denken, zuerst vom Gemüte empfangen wird und hier brüten muss, ehe es begrifflich vorgestellt werden kann. Manches, vielleicht Vieles von dem, was empfangen wird, ist, je nach der Beschaffenheit des Gemütes, zu feingeistig und ätherisch, als dass es begrifflich und anschaulich



gemacht werden könnte, weshalb es unausgesprochen bleiben muss. Oftmals verstummt auch die Sprache — und gerade die der grossen sprachgewaltigsten Menschen am meisten — vor der Tiefe der Idee, welche das innere Auge schaut und das Gemüt ahnungsvoll umfasst. Das tiefschmerzliche Bewusstsein solcher Unzulänglichkeit spricht aus den ergreifenden Worten Heinrich von Kleist's: „Es ist zu hoch! zu hoch! und spielt in ewig fernen Flammenkreisen mir um den sehnsuchtsvollen Busen hin.“ Alle Lyrik, sagt Goethe irgendwo, geht aus einem Gemütszustande hervor, in welchem Gedanken, Gefühle und Stimmungen chaotisch durcheinander wogen.

Man erklärt das alte echte Volkslied für die kostbarste Perle der lyrischen Dichtung. Warum thut man dies? Vornehmlich aus keinem anderen Grunde, als weil es die Frucht jenes stillen, träumerischen, unbewussten Denkens auf dem geheimnisvollen Grunde der von Schmerz und Lust, von Wehmut und Sehnsucht bewegten Menschenseele ist. Kein Dichter hat es gedichtet, und unbekannt, ja, namenlos, sind seine Urheber. Es ist entstanden, allmählig geworden, wie eine Naturerscheinung wird. Der Odem des Erdgeistes hauchte es dem fahrenden Volke zu: es hörte die Worte durch die Luft dahin klingen; es empfand die Worte in tiefinnerster Seele; es sang die Worte mit verständnisvoller Innigkeit; und verbreitete das also entstandene Lied, sein heiligstes Sinnen und Minnen, seine „düstere Heiterkeit“ und all seine „närrische Vernunft“, im ganzen Lande. „Die Kunstpoeten“, sagt Heinrich Heine, „wollen diese Naturerzeugnisse nachahmen in derselben Weise, wie man künstliche Mineralwasser verfertigt. Aber wenn sie auch durch chemischen Prozess die Bestandteile vermittelt, so entgeht ihnen doch die Hauptsache, die unzersetzbare sympathetische Naturkraft.“ Die Zeiten sind längst dahin, und sie kehren unserem Geschlechte niemals wieder, da sangbare Worte dem wandernden Volke „vom Himmel herab auf die Lippen



fielen.“ Aber wenn auch das alte Volkslied sich in unserem Bewusstsein nicht erneuern kann: die Quelle, aus der es geschöpft wurde, ist die menschliche Natur und diese ist unerschöpflich und in ihrer Reinheit durchaus monistisch. Das alte Volkslied ist so recht ein geheiligtes Dokument für die Thatsache, dass wir im unbewussten Denken einen Schatz von Kräften besitzen, die auf das bewusste Denken wirken, wie Himmelstau und Sonnenschein auf eine werdende Pflanzenwelt: gestaltend, befruchtend, und sie geheimnisvoll durchdringend.

Das unbewusste Denken ist mithin der Wunderborn, aus welchem das bewusste Denken sein reinstes und schönstes Leben nimmt; denn das Gemüt ist das Sonnenauge, welches mit seinem Feuerblicke die Welt schon umfasst hat, wenn der Verstand sich abmüht, einen kleinen Bruchteil dieser Welt zu zergliedern und in Begriffe einzuzwängen. Woher sollten dem eigenartig denkenden Schriftsteller sonst wohl seine Gedankeneinfälle urplötzlich kommen? In meinem Buche „Vom Baume der Erkenntnis“ (1. T. S. 67) sage ich: „Unsere Gedankeneinfälle kommen, wie sie wollen, nicht wie wir wollen; sonst wären sie eben keine Einfälle. Wir wünschen sie mitunter herbei; wir sehnen uns wohl gar nach ihnen; aber wir haben keine unbeschränkte Gewalt über sie, auch selbst dann nicht, wenn sie da sind. Gefallen die Einfälle uns, so nehmen wir sie freundlich auf und behandeln sie gut. Missfallen sie uns, so schicken wir sie gern dahin zurück, woher sie kamen. Das gelingt aber doch nur dann, wenn andere und bessere Einfälle uns zu Hülfe kommen.“ Und darin besteht das Wunderbare der Gedankenassoziation zwischen dem unbewussten und dem bewussten Denken, zwischen unseren dumpfen, mystischen Empfindungen und unseren klaren, begrifflichen Gedanken, dass die einfallenden Gedanken nicht nur während eines bewussten und anhaltenden Nachsinnens über einen bestimmten Gegenstand in unser Gehirn treten, sondern auch



in unserem Denkkorgan urplötzlich, ungerufen und unmotiviert in ihm auftauchen, wie eine Blume plötzlich aus einem See, oder aus dem Schoosse der Erde emportaucht, und überdies sind sie grösstenteils so intensiv, so in sich fertig, dass sie den Gegenstand, welchen sie betreffen, in einem klaren, ihn scharf umgrenzenden Lichte darstellen. Solche Gedanken wirken auf unsere Seele wie ein Wunder, und es ist ganz begreiflich, wenn man auf einer früheren Erkenntnisstufe die Gedanken geistig hervorragender Männer für göttliche Eingebungen erklärte. Sicherlich sind solche Gedanken die vom Blitzstrahl des Genius abgelöste reife Frucht der gährenden, auf und nieder wogenden Flut von Stimmungen, Empfindungen und Gedankenembryonen aus der geistigen Schatzkammer des Menschen. Das Gemüt ist das wahre Paradies des Geistes: die Heimat unserer tiefsten Regungen, unserer höchsten Empfindungswonne, und in ihm wohnt jenes heilige Schweigen des unbewussten Denkens, welches eine Welt für sich, unabhängig vom Intellekt, ist, während dieser aus seinem Eden sein bestes Leben und seine süssesten Früchte empfängt.

Das Gesetz des Monismus macht sich daher schon im Urbeginn alles Denkens und Sprechens — die sinnliche Anschauung, sowie die sinnlichen Eindrücke, welche wir von der Aussenwelt in uns aufnehmen, als reine Media betrachtet — bedeutsam geltend, indem es das unbewusste Denken mit dem bewussten Denken, das geheimnisvolle Schweigen in der Pflanz- und Brutstätte des Gemütes mit den begrifflichen Lauten einheitlich verbindet und somit die frühesten Phasen im Entwicklungsgange des Denkens miteinander in Einklang bringt. Und dieses geistige Fluidum von den ersten mystischen Regungen der Seele bis zu den höchsten begrifflichen Vorstellungen, vom tiefsten Schweigen bis zum blühendsten Gedankenausdrucke durchzieht und beherrscht den ganzen wunderherrlichen Vernunftbau der Sprache, diese stolzeste und erhabenste Schöpfung des Menschen.



Dass die Sprache nicht das unmittelbare Geschenk einer ausserhalb der menschlichen Natur wirkenden gütigen Allmacht sein kann, ergibt sich sonnenklar aus dem Werden und Entwicklungsgange, welchen sie genommen hat. Die Sprache als des Menschen eigenstes Werk ist das langsam und mühsam errungene Ergebnis der ununterbrochenen Arbeit des Vernunftgeistes, welchem das Bestreben eingeboren ist, die sinnlich gewonnenen Eindrücke der Dinge und diese selbst je nach ihrer Beschaffenheit richtig zu bezeichnen, sowie die also errungene Erkenntnis mitteilbar zu machen. Damit die Sprache organisches Dasein und mit ihm Vielseitigkeit, Geschmeidigkeit, Flüssigkeit und Kraft erlangen konnte, war vor Allem zweierlei nötig: Erstens die dem Menschen angeborene Fähigkeit, sinnliche Anregungen und Eindrücke aus der ihn umgebenden Natur in sich aufzunehmen und in seiner Seele wirken zu lassen, und zweitens die Fähigkeit des Menschen, die empfangenen Anregungen und Eindrücke in Vernunftbegriffe zu verwandeln, und diesen Begriffen durch artikulierte Laute entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Ohne diese an der menschlichen Natur haftenden Eigenschaften wäre es dem Menschen nicht möglich gewesen, den Bau der Sprache zu schaffen, gleichwie er niemals würde Erfahrungen haben sammeln und nützen können, wenn ihm ursprünglich die innere Fähigkeit dazu gefehlt hätte. Vernunft und Sprache sind identische Begriffe, und es ist sehr bedeutsam, dass die ältesten Sprachen für Vernunft und Sprache ein und dieselbe Lautbezeichnung haben. Die Sprache ist in so hohem Grade der unmittelbare Ausdruck des vernünftigen Geistes, und folglich ist sie so sehr das entsprechende Lautzeichen für den Begriff der Dinge, dass allemal in den Fällen, in welchen die Sprache nicht mit innerer Nötigung das äussere Bild, d. h. die in die Sinne fallende Erscheinung eines Objektes, deutlich erkennen lässt, Idee und Erscheinung also in ihr nicht eins geworden sind, weder der Sprachgeist noch der Vernunftgeist zu seinem



Rechte gekommen, ja, wohl gar verdunkelt und missbraucht worden ist. Sie verfährt überdies so synthetisch und monistisch, dass sie eine Menge Ausdrücke gebildet hat, die sowohl im eigentlichen, als auch im bildlichen Sinne gebraucht werden; sie hat sogar Wörter geschaffen, die nicht bloß zur Bezeichnung des Wesens oder der Erscheinung eines Gegenstandes dienen, sondern das Bild desselben in sich aufgenommen haben und zum Ausdruck bringen. Dennoch mangelt es ihr noch vielfach an Bündigkeit und konzentrischer Kraft, um ihrer hohen Bestimmung, das Wesen der Dinge zu kennzeichnen, mehr als bisher entsprechen zu können. Vornehmlich müsste sie bei der stetig fortschreitenden Erkenntnis zunehmen an monistischer Kraft. Das Wesentliche der Dinge zu kennzeichnen, müsste auch der menschliche Verstand wachsen und wachsend mehr als bisher nach dem Mittelpunkt der Dinge hinstreben. Nur in seltenen Fällen kommt der Dinge Wesen durch neue Wortbildungen und Wortverbindungen zum entsprechenden Ausdruck. Der menschliche Geist muss sich mehr vertiefen und vereinheitlichen; besonders in den fähigen und leitenden Köpfen. Alles was das Gemüt durchzittert, was es ahnt und empfindend schaut, ist ein Hauch von der Dinge Wesen. Diesen Hauch in den entsprechenden sprachlichen Laut zu übersetzen, das wäre die Aufgabe. Um sie erfüllen zu können, müsste aber der Mensch, wie gesagt, verständiger und die Sprache reicher geworden sein; reicher in dem Sinne, als sie die Fähigkeit erlangen müsste, sich mehr als bisher zu verdichten, ohne dass sie die Fähigkeit verlöre, die Mannigfaltigkeit der Dinge dem menschlichen Verstande kenntlich zu machen. Die Sprache verdichten, heisst aber, sie humorischer gestalten.

Die urgermanischen Völker stellten sich bekanntlich das Weltganze im Bilde eines Riesenbaumes vor, der Esche Yggdrasil, die ihre Wurzeln tief unten im Reiche Helas bei den dunklen Schicksalsmächten hat und deren Zweige sich über alles Dasein ausbreiten, selbst über Walhall



hinausstreben. Die Zweige des Weltbaumes sind die Welt-daseinswerke, sowie insbesondere die Geschichte der Völker, und seine Blätter sind die Worte und Handlungen der einzelnen Menschen. Sein Rauschen ist das Rauschen der Weltbewegung, und die Stürme, welche ihn umtosen, sind die Stimmen der Götter, welche sich täglich unter ihm versammeln und Gericht halten. Gleichwie nun Yggdrasil der Träger des Weltalls ist, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darstellt und alles Weltleben in seinen heiligen Zweigen rauscht: also ist die Sprache einem heiligen Weltbaum vergleichbar, dessen Wurzeln tief in der menschlichen Vernunft gegründet sind, dessen Zweige sich über die ganze Menschheit ausbreiten, und dessen einzelne Blätter die verschiedenen Worte der menschlichen Sprachen sind. Und auch in dem Weltbaum der Sprache rauscht es von den Stimmen der Götter, sowie von den Leidenschaften und Thaten der Menschen; auch er ist ein Träger einer Welt, der Welt des menschlichen Geistes, welche ohne diese unerschütterliche Grundlage sich umwandeln und zurückkehren müsste auf eine jener dunklen animalischen Daseinsstufen, auf welcher sie sich in der vorgeschichtlichen Zeit bewegte. Und gleichwie dem kosmischen Baume, d. h. dem Leben und Streben aller Dinge, viele Gefahren drohen und feindliche Wesen seiner Kraft und Herrlichkeit überall entgegenwirken, an seinem Marke zehren und es aus seinen Zweigen und Blättern von Leid und Lust, von Vergangenen und Vernünftigen, von Unendlichem und Endlichem rauscht, obschon die Schicksalsgöttinnen die heilige Esche alltäglich mit heiligem Wasser begiessen, um sie vor dem Dahinwelken zu bewahren: — also ist auch der Baum der menschlichen Sprache, d. h. des menschlichen Wesens überhaupt, von vielen Gefahren bedroht; feindliche Gewalten zehren auch an seiner Kraft und Schönheit; auch aus seinen Zweigen rauscht es von Freude und Schmerz, von Liebe und Hass, von Vernunft und Wahnsinn, von Wahrheit und Irrtum, von Hochherrlichem und Erbärmlichem; auch er muss täglich



besprengt werden mit dem heiligen Wasser aus dem unerschöpflich fliessenden Borne Urds, damit er vor dem Dahinwelken bewahrt bleibe, und ein ununterbrochen dahinflutender Strom geheimnisvoller Kräfte muss sein ganzes Wesen durchdringen, ihn vor Schädigung zu bewahren und die in ihm wirkenden auseinander strebenden Gewalten immer mehr zu vereinheitlichen und zu versöhnen.

„Jedes ausgesprochene Wort erregt den Gegensinn“, so bemerkt Goethe in seinen „Sprüchen in Prosa“. Und an einer anderen Stelle erklärt er in Übereinstimmung mit seiner trefflichen, im dritten Abschnitte schon angeführten Darlegung über die Grundeigenschaft der Einheit: „Alles ist gleich, alles ist ungleich; alles ist nützlich und schädlich, sprechend und stumm, vernünftig und unvernünftig; und was von einzelnen Dingen bekannt, widerspricht sich öfters.“ Und da jedes Begriffswort verdreht, in entgegengesetztem Sinne verstanden werden und nicht bloß Sinnentstellendes aus ihm heraus genommen, sondern auch hineingelegt werden kann, so kann auch durch Worte jede Wahrheit, jedes Recht, jede gute That verdreht, gefälscht und sogar auf den Kopf gestellt werden. Die Sprache ist nicht bloß deutungsfähig, sie ist sogar vieldeutig. Die Ausleger dunkler Schriften werden wegen ihres dabei aufgewandten Scharfsinnes hoch gepriesen, obgleich oder vielmehr weil Jeder von ihnen einen besonderen Sinn aus ihnen herausinterpretiert oder in sie hineininterpretiert hat. Die Interpretationskunst führt überdies leicht zu Spitzfindigkeiten, und jede Spitzfindigkeit verwischt mehr oder weniger das Gepräge der Wahrheit. Sucht sie die Spitze der Wahrheit, so legt sie in die auszulegende Schriftstelle zu viel Wahrheit hinein, so dass uns ein Körnlein Irrtum wieder willkommen ist. Spürt sie einer vermeintlichen Unwahrheit in der Wahrheit nach, oder legt sie in eine dunkle Stelle zu viel Irrtum hinein, so bleibt sie hinter der Wahrheit dermaassen zurück, dass wir uns gedrungen fühlen, selbst noch aus dem Wüste der



*in unfer  
wie Luthers*  
Irrtümer ein Körnlein Wahrheit herauszuschälen. Mit Worten lässt sich trefflich streiten, und gerade die tollsten Widersprüche sind geheimnisvoll sowohl für Weise als für Thoren. Unser Recht können wir gewinnen und verlieren, je nach der persönlichen Anschauung der Rechtsdeuter und Rechtsausleger, gleichwie wir in einem Lottospiele gewinnen oder verlieren können. Täglich wird die Sprache gemissbraucht und gefälscht, und nicht nur von Einzelnen, sondern auch von Gemeinschaften; nicht nur in Privatgeschäften, sondern auch in den Geschäften des Staates und, in noch höherem Grade, in denen der Kirche; nicht nur in den wissenschaftlichen, sondern auch in den künstlerischen Darstellungen. Sie ist sowohl ein treffliches Werkzeug des erhabensten Verstandes, wie des niedrigsten Aberglaubens; der hingebendsten Liebe, wie der abscheulichsten Bosheit; der reinsten Wahrheit, wie der infamsten Lüge; der lichtvollsten Gedanken, wie des düstersten Unsinns. Wer die Geschichte der Menschheit nur oberflächlich kennt, oder auch nur der Geschichte seines eigenen Lebens und der seiner allernächsten Mitmenschen gedenkt, wird im Stande sein, Beweise für diese Behauptungen in Menge anzuführen.

Es liegt ausserhalb der Grenzen dieser Untersuchung, den Beweis dafür im Einzelnen zu führen, dass, obwohl dem Bau der Sprache die höchste Verstandesthätigkeit, sowie die höchste Vernunftbildung zum Grunde liegt, dennoch bei Jedem, welcher sich ihrer in ihrer Keuschheit und Wahrhaftigkeit bedienen will, eine genaue Kenntniss ihres Wesens, und nicht minder eine redliche Gesinnung voraussetzt. Denn sie ist, wie nichts anderes in der Welt, ein zweiseitiges Schwert. Ich verfolge hier nur den Zweck, an der Sprache nachzuweisen, dass ein zwiespältiges Element auch sie beherrscht, dass aber auch ihrem Geiste jene ausgleichende und versöhnende Kraft innewohnt, welche alle kosmischen Gegensätze bändigt und einheitlich verbindet. Da nun aber alle menschlichen Sprachen, sowie alle Wörter aller Sprachen



einem Urstamme angehören, wie die Zweige und Blätter eines Baumes einem einzigen Stamme und Wurzelgeflechte entsprossen sind, die menschliche Sprache also, wie wir an einer andern Stelle schon ausführten, ein durchaus einheitlich gegliedertes Wesen ist, das ein Geist durchdringt und einem Zwecke dient: so muss demzufolge auch jedes ihr angehörende Wort nicht nur jedem andern ihr angehörenden Worte innerlich verwandt, sondern auch, weil jedes Begriffswort den Gegensinn hervorruft, mehr oder weniger entgegengesetzt sein. Wie der eine Weltkörper den andern Weltkörper, sei er gross, sei er klein, zugleich anzieht und abstösst, wie der Schatten nur ein Korrelat des Lichts, das sogenannte Hässliche nur ein Korrelat des Schönen, der Hass nur da ist, damit die Kraft der Liebe herrlich sich entfalte: so erweckt jedes Begriffswort nur darum einen Gegensinn oder doch einen andern Sinn, weil jedes Wort ein notwendiges Glied im unendlichen Organismus der Sprache ist und darum das stete Bestreben hat, sich mit andern Worten sinnvoll zu verbinden und selbst mit seinem Antipoden zu einem einzigen Begriffe zu vereinheitlichen. Untersuchen wir daher, ob es denn wirklich wahr ist, dass jedes begriffliche Wort jedem andern begrifflichen Worte verwandt ist und zugleich die Neigung hat, den ihm entgegengesetzten Sinn hervorzurufen, bez. dazu benutzt werden kann; und sodann, falls diese Frage bejaht werden muss, ob die Verwandtschaft solcher antipodischer Begriffswörter, ungeachtet des durch sie hervorzurufenden Gegensinns, so nahe und innig ist, dass sie die Fähigkeit haben, sich zu einem einzigen Worte zu verschmelzen; und zweitens, ob durch diese Verschmelzung ein neuer und selbstständiger Begriff geschaffen worden ist. Müssten auch die beiden letzten Fragen, gleich den beiden ersten, in bejahendem Sinne beantwortet werden, so dürfte wohl der Beweis, dass das Weltprinzip des Monismus auch den Genius der menschlichen Sprache beherrsche; oder, die Sprache als ein Kunstwerk des schöpferischen Menschengeistes betrachtet, die



Kraft des Humors ihren ganzen organischen Bau, d. h. ihr Leben und Weben, durchdringe, erbracht worden sein.

Schon ein kurzer Blick in die Wortbildungslehre zeigt uns, dass die Sprache in fortwährender Entwicklung begriffen und eine grosse Anzahl von ehemals bestandenen einzelnen Begriffswörtern zu einem einzigen Worte, sei es aus zwei oder mehreren Einzelwörtern, zusammengesetzt ist; und jeder Sprachforscher weiss, dass der Sprachgeist zu Zusammenfügungen von Wörtern stetig hindrängt. Durch die einheitliche Verbindung zweier oder mehrerer Wörter zu einem Worte sind zumeist zwei oder mehrere verwandte Begriffe zu einem einzigen Begriffe verbunden, Begriffe, welche sich ihrer Natur nach, gesucht und nun gefunden haben. Aber es giebt auch Wortverschmelzungen aus einander völlig antipodischen Begriffswörtern, in denen ein neuer und einheitlicher Begriff seinen entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Aus entgegengesetzten Wortbegriffen die Bildung einer neuen Begriffseinheit: auf diese wundersame That des Sprachgeistes soll am Schlusse dieses Abschnitts noch besonders hingewiesen werden. Fassen wir zunächst den Ausspruch Goethe's, dass jedes Begriffswort den Gegensinn hervorrufe, etwas schärfer in's Auge.

Es giebt eine im Volksmunde gebräuchliche, für die Geschmeidigkeit, Vieldeutigkeit und Unsicherheit der sprachlichen Ausdrücke sehr bezeichnende Redensart, die nämlich, dass man kein Wort sagen könne, dessen Sinn nicht in sein Gegenteil umgewandelt werden, und wir keine Rechtsbestimmung hätten, die nicht „verdreht“ werden könnte. Was im Munde des Volkes lebt, das beruht in der Regel auf Wahrheit, weil eine sprichwörtlich gebrauchte Redensart auf althergebrachte, thatsächliche Verhältnisse hindeutet. Und wirklich: man kann jeden Ausspruch der Wahrheit und des Rechtes, sei er anscheinend noch so einfach, klar und deutungslos, sowie jeden ausgesprochenen und niedergeschriebenen Gedanken missverstehen, missdeuten und in sein Gegenteil ver-



kehren. Alle Gedanken sind miteinander innig verwandt, sonst könnten sie im Reiche der Gedanken keine Gedanken sein und wären ausgeschlossen von ihrer Ur- und einzigen Heimat. Absolutes Dasein hat kein Gedanke und kein Denker; folglich steht auch unser Ich nicht nur in einer natürlichen Affinität zu einem andern Ich, sondern das Nicht-Ich ist sogar das notwendige Korrelat des eigenen Ich. Man kann demnach alles Gedachte anders denken, verwerfen oder auch beschönigen und verteidigen. Man kann jedes menschliche Thun bekritteln, verdächtigen, herabsetzen und beschimpfen, auch das höchste Werk der Weisheit und das herrlichste Gebild menschlicher Schaffenskraft. Die Geschichte liefert Beispiele in Fülle, und ein Tag sagt es dem andern Tage. Missverständnisse kommen alltäglich auch unter befreundeten und geistverwandten Menschen vor. Die abscheulichsten Verruchtheiten sind oftmals durch die Sinnverdrehung einer einzigen gesprochenen oder geschriebenen Rede, sogar eines einzigen Wortes, hervorgerufen worden, und die schändlichsten Übelthaten sind aus blossem Missverständnis geschehen. Es giebt Persönlichkeiten, in denen Eigenschaften des menschlichen Charakters dergestalt durcheinander gemischt sind und die eine in die andere übergeht, dass sie uns wie ein Rätsel erscheinen und wir nicht wissen, ob wir ihre Worte und Handlungen als verständige oder einfältige, als redliche oder niederträchtige bezeichnen sollen. Jede Epoche treibt solche Individuen auf die Weltbühne und Jeder mann hat Gelegenheit, sie zu beobachten. Ein allgemeines und sicheres Verständnis ist überhaupt nicht durch die Sprache zu erzielen, weil Anlage und Bildung des Geistes zu verschieden sind und uns meistens der Schlüssel fehlt, die Gesinnung der Menschen zu ergründen. Ein Jeglicher bleibt, wie er sich auch stellen mag, mehr oder weniger auf sich selbst angewiesen, und ein grosser Geist fühlt sich stets allein und verharret auch in dem bewegtesten und thatenreichsten Leben in stolzer Isolation.



Die Geschichte hat uns den Ausspruch eines Richters aus der schmachvollen Zeit der Glaubens- und Ketzergerichte in Spanien aufbewahrt: „Sprich nur ein einziges Wort“, erwiderte dieser Thomas von Torquemada einem Bekannten gegenüber, der sein Erstaunen über die grosse Zahl von Angeklagten und Verurtheilten aus anscheinend nichtigen Gründen nicht unterdrücken konnte, „und es wird genügen, dich den Richtern zu überliefern.“ Als Jener darauf im Gefühle unbedingter Sicherheit die Worte ausgesprochen: „Gott ist gerecht“, habe der Inquisitionsrichter ihn mit den Worten angeherrscht: Unglückseliger, du zweifelst an Gottes Gerechtigkeit! Denn zweifeltest du nicht, so würdest du mir nicht beteuern, was unzweifelhaft ist. Talleyrand behauptete ja geradezu, die Sprache sei nur dazu da, um die Gedanken zu verbergen; und alle Schurken handeln nach der Lebensregel dieses grossen geistigen Betrügers. Die Sprache ist in der That im Munde der Bosheit ein furchtbares Werkzeug, gleichwie sie umgekehrt edlen Menschen das zuverlässigste Mittel zur Verkündigung höchster Weisheit und Wahrheit, sowie der vollkommensten Ausdruck bewusster Empfindungen ist. Unsere tägliche Erfahrung bestätigt die Wahrheit der uralten Wahrnehmung, dass jedem Dinge eine Zweiheit inwohnt, im ganzen Weltall ein fortwährender Streit zweier Urwesen besteht — das lehrte bekanntlich auch schon Zarathustra — und jedes Wort, welches zur Bezeichnung eines Dinges dient, sein strenges Gegenwort hat. Die Zweiheitslehre ist in allen Religionen herrschend. Auf zwei Prinzipien beruht jede staatliche und gesellschaftliche Ordnung. Zwei Grundbegriffe machen die Natur des Menschen, sowie jeder organischen Existenz aus. Zwei Schreibarten giebt es für den Ausdruck des Sprachgeistes; zwei Tonarten als Grundformen für den musikalischen Ausdruck. Zwei Seelen wohnen in unserer Brust, und keine kann sich von der andern trennen. Zwei Weltkräfte sind es, auf deren Zusammenwirken die kreisende Bewegung der Weltkörper beruht. Der elektrische Strom ist



der Ausgleich zweier verschieden starker Erregungszustände innerhalb eines Leitungskreises und wäre dieser noch so gross. Der Magus des Nordens, Hamann, schrieb an Herder: „Ich mache täglich die Erfahrung, dass man aus zwei Gesichtspunkten sich immer widersprechen muss und niemals einig werden kann, und dass es unmöglich ist, diese Gesichtspunkte zu wechseln, ohne sich die grösste Gewalt anzuthun.“

Wo also einander entgegengesetzte Kräfte walten, da müssen sie gleichzeitig wirken, oder doch dazu die Fähigkeit haben. Sie wirken, indem sie sich vereinigen und nach ihren Mittelpunkten hindrängen, während sie zugleich entgegenwirkende Bestrebungen verfolgen: die Plastizität des Prinzips der Einheit ist wohl kaum überzeugender darzuthun. Das Wasser ist zugleich Feuer; denn es ist aus Gasarten zusammengesetzt, ist also gleichsam eine nasse Flamme. Die Chemie braucht uns dies nicht zu beweisen, die Natur selbst führt den leuchtenden Beweis durch die elektrische Wolke. Dieses Einssein von entgegengesetzten Kräften und Begriffen hat, gleichwie überall in der Natur, so auch in dem Wirken und den Emanationen des Sprachgeistes eine unermessliche Bedeutung.

Erläutern wir das Gesagte noch durch einige Beispiele, und wählen wir die Worte aus dem Jedermann zugänglichen Bereiche allgemeiner und bekannter Dinge. Geist und Körper, Licht und Schatten, Wahrheit und Irrtum, Freiheit und Gebundenheit, Ernst und Spiel, Geburt und Grab sind solche in Worten ausgedrückte Gegensätze. Spricht man ein Wort jedes dieser einander entgegengesetzten Worte aus und erwägt man dessen Sinn, so ruft es sofort das Gegenwort in uns wach und erregt den durch dieses Wort ausgedrückten Gegensinn. Und nicht nur dies: jedes dieser Worte enthält schon den Gegensinn; denn keines könnte entstanden sein und begriffen werden, ohne die Existenz des Gegenwortes. Ein Geist ohne Körperlichkeit ist undenkbar; und umgekehrt. Wo Licht ist, muss



notwendig auch Schatten sein; und umgekehrt. Wahrheit wäre für den Menschen eine unfassbare Grösse, wenn ihm nicht auf seinen Forschungswegen Schritt für Schritt der Irrtum entgegenträte; und umgekehrt würde der Mensch in seinem Strebensdrange niemals zur Erkenntnis der Wahrheit gelangen können, wenn nicht die dunkelsten und absurdesten Irrtümernoch einen Schimmer von Wahrheit enthielten. Die Menschen können gar nicht anders, und wenn sie eingeschworen wären, den Irrtum zu bekennen, als das Wahre in der Natur, oder wie sie sagen, in Gott, zu schauen, zu betrachten und zu erkennen, und nach solcher Erkenntnis nicht eben zu sprechen, aber doch zu handeln. Thun sie dies nicht, so bezeugen sie sich nicht als vernünftige Wesen, die sie doch sein wollen, sondern als irrsinnige Wesen; und zwar deswegen, weil sie Worte zusammenfügen, welche in ihrem Wortlaute keinen vernünftigen Sinn haben, folglich nirgendwo im Weltdasein begründet, und also durchaus leer und hohl sind. Wahre Freiheit ist nur in der Ordnung der Dinge begründet, ist nur ein Leben nach dem Vernunftgesetze; und umgekehrt ist die Herrschaft des Vernunftgesetzes nur möglich in der Freiheitsthätigung der Einzelwesen. Ordnung und Freiheit, Vernunft und Gesetz sind in dem Kernpunkte ihres Wesens eins, und dieses Einssein hat die fromme Sprache uns offenbart, indem sie das eine grosse Wort Gerechtigkeit schuf. Ernst und Spiel, so verschieden sie sich zeigen und so verschieden sie auch begriffen werden müssen, bedeuten zusammengenommen das ganze Leben der Menschheit, mithin auch das Leben jedes Einzelnen. Sie gehören naturgesetzlich zu einander, gehen in einander über, und sind doch individuelle Lebensäusserungen; sie bethätigen sich durchaus selbstständig, und sie durchdringen doch ganz und gar den inwendigen Menschen. Nirgendwo durchdringen sie sich inniger und wirken einheitlicher, als in einer humorischen Seele. Und ebenso wie es zweifellos ist, dass kein Tod, d. h. kein Entschwinden einer individuellen Erscheinung, sein könnte, wenn nicht zuvor diese



Erscheinung gelebt, d. h. so, wie sie war, Dasein gehabt hätte, ebenso gewiss ist es, dass kein individuelles Leben da sein könnte, wenn es nicht begrenzt wäre durch ein individuelles Sterben. Ist doch das Sterben nichts anders, als die naturnotwendige Folge jedes Einzellebens, und ist doch in das Herz jeder neuen Lebenserscheinung zugleich der Keim des Todes gelegt, aus dem wiederum der Keim neuer Lebenserscheinungen quillt.

Prüfen wir die dargelegte Wahrheit an einigen alltäglich angewandten Beschaffenheitswörtern. Traurig und fröhlich, gut und böse, hoch und niedrig, schwarz und weiss: diese Zweiwortgruppen, deren Reihe, wie auch die Reihe der angeführten Dingwörter, bis zum Überfluss verlängert werden könnte, haben den nämlichen dualistischen Charakter, welchen die Prüfung der Dingwortgruppen ergeben hat. Nur am Wesen des Bösen, d. h. des Gemeinschädlichen, können wir das Wesen des Gemeinnützlichen uns zum Bewusstsein bringen; und umgekehrt. Die traurige Stimmung heischt die fröhliche Stimmung; denn ein Gemüt ist es, dem beide entquillen und angehören, und deshalb sind sie in ihrem tiefsten Grunde eins. Damit wir fähig sind, das Hohe zu schätzen, müssen wir das Niedrige betrachten, weil uns ohne die Erkenntnis des Einen der Maassstab für die Erkenntnis des Andern fehlen würde. Die Vorstellung, dass im Raume irgend etwas schwarz oder weiss sei, kann nur auf die verminderte oder vermehrte Thätigkeit des nämlichen Sehnerven, welche durch den Wechsel von Licht und Dunkel verursacht wird, zurückgeführt werden, da das Helle wie das Dunkle auf der nämlichen Ursache beruht und nur die Wirkung dieser einen Ursache eine entgegengesetzte ist.

Wie nahe verwandt im sprachlichen Ausdruck der Gegensatz dem Sinn eines gebrauchten Wortes ist und beide in der Menschenseele einträchtig bei einander wohnen, erhellt deutlich aus der bekannten Thatsache, dass schon durch eine versetzte Wortfolge, oder durch einen veränderten Rhythmus,



selbst schon durch die unrichtige Betonung eines Wortes der Sinn desselben oder einer ganzen Wortfolge verdunkelt, entstellt und wohl gar in sein Gegenteil verwandelt werden kann.

Auf dem Gesetz der innigen Begriffsverwandtschaft der Sprache beruht auch das Wesen der Ironie, welches ja hauptsächlich darin besteht, dass man das Gegenteil von dem sagt, was man meint, aber es doch so sagt, dass der Spott halb verhüllt bleibt. Je feiner der Spott des Sprechenden oder Schreibenden ist, je weniger also der Ausdruck den Gegensinn hervortreten lässt, um so mehr kommt die feine Ironie zu ihrem Rechte, und um so deutlicher erkennt man, wie nahe die Gegensätze bei einander liegen. Wo die Spottrede ungeschliffen, grob und platt auftritt, da hat sie ihren natürlichen Charakter meist eingebüsst, weil in ihr blos der Ernst, aber nicht auch der Scherz erkennbar ist, der Schalks-ernst mithin nicht ausgedrückt, sondern unterdrückt wurde. Goethe lässt im Prolog zu seinem Faust (Prolog im Himmel) den „Herrn“ zu Mephistopheles, dem Meister der Ironie, sagen:

Ich habe deines Gleichen nie gehasst.

Von allen Geistern, die verneinen,

Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.

Der „Herr“ selbst also offenbart mit diesen Worten, dass es bisweilen sehr weise sei, durch den Schein des Ernstes den Ernst des Scheins zu treffen.

Der Ironie ist die Parodie eng verwandt, insofern auch sie Spott und Ernst verbindet; aber, indem sie dies thut, sich auf ein enges Gebiet beschränkt, weil sie sich die Aufgabe stellt, ein bekanntes ernsthaftes Gedicht dadurch spöttisch nachzubilden, dass sie die Form desselben beibehält und den ernstesten Gegenstand in einen komischen verwandelt. Ihre Halbschwester, die Travestie, macht es bekanntlich umgekehrt, indem sie einen ernsthaften, bereits dichterisch behandelten Stoff beibehält, ihn aber umkleidet und in einem lächerlichen Gewande zur Darstellung bringt. Ebensowohl



aber, wie der Sinn den Gegensinn weckt, ebenso wohl ruft der Sinn eines Wortes oder einer Wortfolge auch den gleichen oder doch verwandten Sinn in anderen Wortbildungen hervor. Das Gesetz der Wahlverwandschaft durchdringt die ganze Sprache. Auf der Grundlage dieses Gesetzes treibt der Witz sein Spiel, was unmöglich sein würde, wenn die sprachlichen Bezeichnungen der Dinge nicht so zahlreiche Gleichungspunkte darböten. Den Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts waren Witz und Verstand synonyme Begriffe. Und mit Recht; denn Witz ist von Wissen abzuleiten und gewitzigt sein, heisst verständig sein. Der Verstand ist es, welcher seine Faschingspiele leitet und sein Raketenfeuer unterhält. Der Witz vergleicht die Dinge, führt die entlegensten Ähnlichkeiten auf überraschende Weise unter einem gemeinsamen Beziehungspunkt zusammen, aus welchem er urschnell hervorleuchtet, und, gleich dem Blitze, trifft er sein Ziel und schlägt gerade an solchen Orten zerstörend ein, an die zuvor Niemand dachte. Aristoteles kannte schon das scharfe Gesicht, welches einen Gegenstand in einem anderen Gegenstande wahrzunehmen vermag und somit auch jenes stolze Gefühl, welches die Freiheit und Macht des Geistes dem Menschen verleiht. Mag der bloße Wortwitz, das vergleichende Spiel mit Worten und der Bedeutung derselben die niedrigste Form des Witzes sein: das Gesetz des Wesenseinsseins der Sprache lässt sich gerade in dieser seiner Eigenschaft recht deutlich erkennen.

Wie nahe verwandt sogar der Unsinn, d. h. das Nichtsein, dem Sinne, d. h. dem Sein, ist, lehrt uns jede auf die Spitze gestellte dogmatische Wissenschaft, insbesondere die Geschichte der kirchlichen Dogmen. Gleichwie in der Vernunft des ausgezeichnetsten Menschen ein Stückchen Unvernunft verborgen liegt, das Auge des Genies in „holdem Wahnsinn“ flammt, so wird die krasseste Unvernünftigkeit, der abscheulichste Aberglaube von vielen Millionen Menschen für etwas Frommes und Heiliges angesehen und ein offenes Nichtsein für etwas Göttliches erklärt, und wirklich



steckt in solchen finstern Vorstellungen ein Körnlein Wahrheit. Wenn z. B. die Kirche lehrt, Rabbi Jesus sei der wahrhaftige Mensch und zugleich der wahrhaftige Gott, so steht diese Lehre unzweifelhaft mit der Natur der Dinge und folglich mit der erkannten und geoffenbarten Wahrheit in einem schreienden Widerspruch. Denkt man sich aber unter dem Begriff Christos die Menschheit, und unter dem Begriff Gott die Summe alles Seins und Werdens: so ist es wirklich wahr, dass, da wir uns Gott als das Ur-Eine und Ewige vorstellen, als den Inbegriff aller Weltdinge, folglich auch der Menschheit, und diese als eine einzige Individualität gedacht, der wahrhaftige Gott aus dem wahrhaftigen Gott vorstellbar gemacht werden kann. Wenn die Kirche lehrt, der Mensch werde, gleich dem jüdischen Propheten, persönlich, also mit seiner Seele und seinem Körper, nach seinem Tode, also nach seiner Entseelung und ungeachtet der gänzlichen Zersetzung seines Körpers, auferstehen: so lehrt sie eine plumpe handgreifliche Unwahrheit. Sagen wir aber, der Mensch wird nach seinem Tode in seinen Grundstoffen, jedoch in anderer Gestalt als in der eines Menschen, im Weltall fort dauern, so sprechen wir eine unbestreitbare Wahrheit aus, weil die Grundstoffe, aus welchen die Erdendinge bestehen, ewig sind. Und ferner: wenn der Fürst eines Landes, einen Ansspruch des Paulus nachsprechend, feierlich erklärt: „Von Gottes Gnaden bin ich, was ich bin“, d. h. Landesfürst, und als solcher nur Gott für meine Handlungen verantwortlich, so steht eine solche Erklärung, da der Fürst als der erste Diener des Staates unter allen anderen Dienern und Genossen des Staates einzig und allein von Gottes Gnaden sein will, und er sich zudem Gott als eine Person vorstellt, welche ihn zu seinem Amte berufen und zu der er in einem näheren Verhältnisse stehe, als sämtliche Andere, ohne Zweifel im Widerstreit mit dem Weltgesetz der Kausalität, und folglich auch mit der Vernunft der Dinge. Wenn man aber sagt, nicht der Fürst eines Landes allein, sondern jeder



Bürger eines Staates ist von Gottes Gnaden, d. h. er hat Teil an der Weltvernunft und Weltherrlichkeit, und er ist das, was er ist, kraft dieser Vernunft und Herrlichkeit: so ist die korrumpierte Rede in eine vernünftige, mit der Naturordnung übereinstimmende umgewandelt worden. Und um uns auch zu überzeugen, wie dicht bei einander die einander widerstreitendsten Kräfte wohnen, brauchen wir uns nur der Thatsache zu erinnern, dass die entgegengesetztesten Empfindungen und Gedanken der menschlichen Seele, die ganze Skala unserer wechsellvollsten und scheinbar unvereinbarlichsten Stimmungen in der Menschennatur vereinigt sind, und sie zu ihren Ausserungen lediglich der entsprechenden Anregung bedürfen. Der tiefblickende Goethe lässt Faust sagen: „Zwei Seelen wohnen ach! in meiner Brust.“ Aber diese Worte sind nicht nur in dem Sinne zu verstehen, dass die eine sich mit klammernden Organen in derber Liebeslust an die Welt hält, während die andere sich gewaltsam vom Erdendust zu den Gefilden hoher Ahnen hebt, sondern auch in dem Verstande, dass sowohl die ernste, wie die komische Muse in der menschlichen Brust wohnen, und dass vorzugsweise in tiefersten Gemütern die komische Muse, und umgekehrt, in einem überwiegend heitern und ruhigen Gemüte die tragische Muse ihr reinstes Wesen entfaltet. Nicht nur die grossen komischen und satirischen Dichter und Schriftsteller waren meist ernste, schwermütige und düstergestimmte Männer (Aristophanes, Cervantes, Rabelais, Swift, Molière), auch die besten komischen Schauspieler sind in der Regel von gleicher Gemütsart. Verräter, sagt das Sprichwort, ist der Freund. Und in der That, nur der Freund kann den Freund verraten. Es grinst uns aus dieser Thatsache eine herzerschütternde Wahrheit an; aber wir können sie nicht von uns weisen, sie ist unabweislich; denn sie ist in der Natur der Dinge gegründet. Beruht nicht die Nibelungensage auf der Durchführung des Gegensatzes von Treue und Verrat? Diesen Gegensatz allein muss man als die Achse be-



zeichnen, um welche sich die ganze Handlung in der Dichtung bewegt. Man hat auch vielfach nachgewiesen, dass dieser Grundgedanke in Kriemhild und Hagen in grossartiger Weise verkörpert sei und besonders in diesen beiden Gestalten der Verrat eine Erscheinungsform der höchsten Treue sei.

Da die Sprache nach einem Auspruch Jacob Grimms ein eigenes Leben und eigene nur ihr eigentümliche Wachstumsgesetze hat, ganz so wie die Pflanzen, die Tiere und die Menschen selbst, so ist es auch durchans ihrer Natur gemäss, wenn die Sprachforscher nicht nur alle Einzelsprachen auf einen gemeinsamen Urstamm zurückführen, sondern auch in ihrem ganzen Bau eine einheitliche Gliederung, und in ihren Lebensäusserungen, gleichwie in jedem andern organischen Wesen, einen thätigen Zusammenhang nachweisen, Eigenschaften, welche um so bedeutender hervortreten, je feiner und reicher ihre Gliederung ist. Der Sprache ganzes Leben ist darum auch, so scharf gleichwohl die einzelnen Teile ihres Baues von einander getrennt und unter einander begrifflich begrenzt sind, in einem ununterbrochenen Flusse, mag die Redeform gebunden oder ungebunden sein, d. h. metrisch oder gemeinsprachlich dahinfließen. Der Gegensatz von Prosa ist keineswegs Poesie, sondern die Kunst des Versbaues. Denn es giebt eine Prosa, welche in weit höherem Grade poetisch ist, als manches gerühmte metrische Kunstwerk. Namentlich enthält die schönwissenschaftliche Litteratur eine Menge von dramatischen, epischen und lyrischen Dichtungen, deren dichterischer Gehalt weit unter dem poetischen Gehalt der Prosa manchen eigenartigen Schriftstellers steht. Der Poesie ist es völlig gleichgültig, ob man ihre Ergüsse an gewisse regelrechte Formen bindet, oder ob man sie sich in löblicher Freiheit bewegen lässt. Ist sie doch die holdselige und natürliche Tochter des Gottes in unserer Brust, und lebt sie doch ihr schönes Leben tief im menschlichen Gemüte! In jeder Offenbarung des Gemütes lebt ein Hauch ihres beglückenden Geistes. Und darum, weil die Poesie, sowie die Kunst über-



haupt, die Seele des schöpferischen Lebens, recht eigentlich die Quintessenz aller Offenbarungen des menschlichen Geistes ist, hat sie auch die monistische Kraft, die aus den Sprach- und Redeformen entspringenden Gegensätze in sich aufzulösen und einheitlich zu verbinden. Dass mithin sowohl die Poesie, als die Prosa, und von dieser namentlich diejenige, welche zur Darlegung philosophischer und ästhetischer Gedanken dient, sich in solchen Rhythmen bewegen, welche ihrem Inhalte und Entwicklungsgange entsprechen, ist ein Haupterfordernis für beide, und auf der Befolgung dieses ihres Naturgesetzes beruht die Mustergültigkeit ihrer künstlerischen Darstellung. Dieses Gesetz wird noch immer wenig beachtet; die Mehrzahl unserer Theoretiker und Praktiker handelt ihm wohl geradezu entgegen, meistens freilich absichtslos und unbewusst. Allerdings fordern unsere Ästhetiker und, ihnen nach, unsere Kritiker von dem Dichter flüssige Verse, und von dem Prosaiker eine flüssige Darstellungsweise. Sie geben sich aber dabei der Täuschung hin, als ob flüssige Verse und eine flüssige Darstellungsart einzig und allein den echten Dichter und den musterhaften Prosaisten ausmachen, und als ob eine flüssige Schreibart überhaupt möglich sei, ohne Flüssigkeit der ihr zum Grunde liegenden Gedanken, welche doch allem Formwerk vorhergehen und die unerlässliche Bedingung ihrer Formulierung bilden. Man nimmt aber gemeinhin flüssige Formeln und Phrasen für den Ausdruck flüssiger Gedanken; und gerade die Flüssigkeit der Sprache ist es, welche dazu verleitet und die sinnliche Anschauung vor der ideellen zu begünstigen scheint.

Ihrem flüssigen und deutungsvollen Wesen ist es auch zuzuschreiben, dass dem einzelnen Begriffsworte und der mit ihm verbundenen Wortfolge eine Art von Logik oder, vielleicht richtiger gesagt, von Dialektik innewohnt, welche ich Wortlogik oder Wortdialektik nennen möchte, deren sich sowohl der Wahnwitz, als die Einfalt gern bedient. Wenn man z. B. sagt: Dieser oder jener Mensch ist klein; folglich



hat er ein kleines Gehirn und ein kleines Herz, und weil er ein kleines Gehirn und ein kleines Herz hat, so kann er nur klein denken und klein handeln: so ist dies eine jener verbalen Schlussfolgerungen, wie sie ebenso wohl dem Fanatiker in seiner Leidenschaft, als auch dem Mikrologen in der Beschränktheit seines Erkenntnisvermögens eigentümlich sind. Wenn ich erklärte: Der Zweck des Dramas ist einzig und allein die Vorführung und Entwicklung von Charakteren; folglich ist es falsch, zu lehren, der Zweck des Dramas sei die Nachahmung einer Handlung; und weil sein Zweck nicht Nachahmung einer Handlung ist, kann auch die Einheit einer Handlung nicht das erste dramatische Gesetz sein: so wären meine Folgerungen, den Vordersatz als richtig angenommen, so übel nicht. Und dennoch würde ich etwas durchaus Absurdes gelehrt haben, weil der Gedanke, welcher der Prämisse zum Grunde liegt, ein grundfalscher ist. Wenn Jemand behauptete, das Epos enthalte mehr Handlung, als das Drama, und diese seine Behauptung mit dem Hinweise auf Hektors dreimaligen Lauf um die Mauern Trojas, von Achilles verfolgt, begründete, eine Handlung, welche wegen ihres räumlichen und zeitlichen Umfanges auf der Bühne unausführbar sei: so ist die Folgerung, dass ein Geschehnis, wie der Rundlauf des verfolgten Hektor, auf der Bühne eines Theaters undarstellbar sei, durchaus richtig; und dennoch würde er etwas durchaus Ungereimtes gesagt haben, weil die Erzählung einer Begebenheit keine dramatische Handlung ist, und erst diese einzig und allein die Entwicklung von dramatischen Charakteren ermöglicht. Durch eine solche Buchstaben-Logik und begriffsfälschende Dialektik ist der höchste Sinn in höchsten Unsinn zu verkehren und die reinste Tugend in das abscheulichste Laster zu verwandeln, und der Kleinkopf steht, wie verblüfft, vor solchen Sprachungeheuerlichkeiten und weiss nicht, was er sagen soll, oder, muss er sich entscheiden, sich für das Wahnwitzige und Einfältige, anstatt für das Vernünftige und Geistgesunde erklärt.



In wie hohem Grade die Sprache flüssig ist und das Weltprinzip des Flüssigen in ihr vorwaltet, hat sie durch ihre Wortbildungen und Wortverbindungen in überschwänglichem Maasse dargethan. Wahre Wunderthaten hat der Genius der Sprache vollbracht, um ihr Kraft, Fülle und Schönheit zu verleihen, und in ihren Formen und Einzelausdrücken die zu verkörpernden Gedanken und Gefühle entsprechend zu gestalten. Man schlage nur die Werke bedeutender Dichter und Schriftsteller auf, und man wird solche Sprachwunder tausendfältig schauen. Erhabenes und Niedriges, Tragisches und Komisches, Schönes und Hässliches, Weises und Thörichtes, Grosses und Kleines, Helles und Dunkles wird mit Worten begrifflich ausgedrückt oder doch mit Worten verbunden, welche von dem Begriffe des Flüssigen (humor) entweder unmittelbar abgeleitet sind oder doch zu ihm in naher Beziehung stehen. Es sei mir erlaubt, einige wenige solcher Wortfügungen anzuführen. Da lesen wir: Die Seele gleicht dem Wasser — Auf des Taktes melodischer Woge — Die Rede floss ihm vom Munde — Ein weisses Gewand umfloss ihren Körper — Es ergiesst sich des Himmels Segen — Vom Schauerlicht umflossen — Sie liegt wie hingegossen da — Die Schmerzen schwimmen nicht im Strome fort — Der Schleier floss um sie und schwoll in tausend Falten — Im breiten Bette fliesset das Leben dahin — Nichts soll des Daseins reinen Fluss mir stören — Wenn der Schimmer des Mondes in die Wälder sich ergiesst — Das Land der Wonne zerfliesst in eitel Schaum — Das Sonnenherz goss seine Gnadenstrahlen über Land und Meer — Es strömt neues Leben — Der Traum zerrann — In die Riesenkelche der Blumen strömt die Strahlenflut der Sterne — Ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich — Auch die Seele kann weinen — Gott weinte und der Mensch erstand — Meine Speise sind meine Thränen — Der frommen Quelle reine That — Das Pergament ist



der heilige Bronnen — Des Lebens Quelle ungehindert durch den Busen fliesst — Im Überfluss des Herzens — Sein ganzes Wesen strömt gegen Ottilien — Dem Einzelnen wächst das Gemüt im grossen Strom der Menge — Ins Baierland ergoss sich dieser Gustav — Die Gnade träufelt wie des Himmels sanfter Regen zur Erde nieder — Sein Ich sprudelt den Reichtum seiner Innerlichkeit über die Dinge hin — Ihr Quellen des Lebens, an denen Himmel und Erde hängt — Die Gegensätze fliessen ineinander u. s. w. Und wem fielen zur Ergänzung vorstehender Beweisstellen nicht sofort allerlei sprichwörtliche Redensarten aus dem täglichen Leben ein? Führen wir deren einige an: Eine Sache in Fluss bringen — Das Geld ist flüssig — Aus guter Quelle stammend — Sich auf seine Quellen berufend — Er (sie) leidet am Flussfieber — Sich in Lobeserhebungen oder Scheltworten ergiessen — Flüssigmachen von Geldern — Die Sache ist liquide — Ein Forderung oder ein Geschäft liquidieren — u. s. w. Selbst zur Kennzeichnung einiger Sprachlaute hat man den Begriff des Flüssigen nicht entbehren können. So nennt man bekanntlich die Konsonanten l, m, n, r fließende (Liquidae) im Gegensatze zu den Mitlautern g, d, b, k, t, p, welche man starre (Mutae) genannt hat.

Der flüssige Charakter der Sprache und ihre Vieldeutigkeit sind es vornehmlich, welche die korrekte Behandlung, sowie das richtige Verständnis derselben erschweren und nicht nur dem schwachen Verstande oder einer boshaften Gesinnung die Handhabe bieten, argen Missbrauch mit ihr zu treiben, wie wir bereits dargelegt haben: diese ihre Natur hat auch dazu geführt, die Weltliteratur durch zwei Gattungen dichterischer Produktion zu bereichern, nämlich durch das Rätsel und die Übersetzung. Das erdichtete Rätsel ist ein Spiel mit Worten, welche die Bestimmung haben, einen Gegenstand dergestalt zu verschleiern, dass er nicht leicht erraten werden kann, aber doch so gekennzeichnet sein muss, dass nur eine Lösung der betreffenden Aufgabe möglich ist. Es kommt



also darauf an, die Rätselaufgabe derart aufzubauen, dass ihre Lösung nicht blos eine überraschende Wirkung ausübt, sondern auch sofort als die einzig mögliche allgemein erkannt wird. Die eigenartige Natur des Rätsels hat vielleicht Friedrich Schleiermacher am besten dargethan. Sein bekanntes Rätsel, das einzige wohl, das er veröffentlicht hat, beruht auf einem geistreichen Spiele mit zwei entgegengesetzten Begriffen, die ihre Lösung und Einheit finden in dem Worte „Verschieden“. Aber ungleich wichtiger und bedeutungsvoller, als das poetische Rätsel, ist die Nacherzeugung eines fremdsprachlichen Werkes in der Muttersprache, — die „Übersetzung“. Alle Übertragungen aus einer selbstständigen Sprache in eine andere selbstständige Sprache enthalten mehr oder weniger auch Rätsel, d. h. Verdunkelungen des Urtextes durch den Übersetzer, und diese Verdunkelungen sind um so grösser, in je höherem Grade das übersetzte Werk tiefsinnige, weltweite Gedanken und bildliche Ausdrücke enthält oder nach Inhalt und Form gar ein poetisches ist. Ja, noch mehr: je grösser eine Dichtung, je tiefsinniger also der Geist des Dichters, je umfassender der Gesichtskreis seines Schauens und Denkens, je eigenartiger und treffender sein Ausdruck, je reicher und feinsinniger seine Bilder, um so schwieriger, um nicht zu sagen unmöglicher, ist es, die Werke eines solchen Dichters aus seiner Landessprache, genauer gesagt, aus seiner eigenen Sprache, in die eines anderen Landes und eines anderen Dichters zu übertragen. Ist doch jeder bedeutende Mensch sich selber ein Geheimnis, und sind doch alle seine Geisteswerke nur eine ungenaue Übertragung seines eigenen Denkens und Bildens in die Sprache, eine Übersetzung seines eigensten Wesens in sie! Zwar sind alle Sprachen, wie nachgewiesen wurde, stammverwandt und monistischer Natur; aber jede der vielen Sprachen, die wir kennen, hat ihren eigenen organischen Bau, ihre eigenen Wachstums-gesetze, ihre eigenen Laut- und Wortbildungen, ihren eigenen Genius. Es gilt nun zwar manchem Litteraturkenner und



Litteraturfreunde für das echte Kriterium der höchsten Art von Übersetzungskunst, wenn eine sogenannte freie Übersetzung das Original an Kraft und sprachlichem Ausdruck weit hinter sich und das fremdsprachliche Original vergessen lasse, weil die Übersetzung selbst ein Original sei. Aber die wortschnellen Lober bedenken nicht, dass sie just mit solcher Lobpreisung am schlagendsten darthun, dass eine „Übersetzung“ jener Art keine Übersetzung, sondern lediglich die Nachahmung einer fremden Dichtung ist. Sie ist es schon darum, weil sie nicht ohne das Original der fremden Dichtung hervorgebracht werden kann. In keinem Falle kann sie aber der treue Spiegel des Originals sein; denn dieses ist einzig und allein in der Sprache vorhanden, in welcher es gedichtet wurde. Je höher man eine Übersetzung über das Original stellt, je weiter mithin die Übersetzung das Original „hinter sich lässt“ und an Kraft und Ausdruck übertrifft, desto weniger ist sie Übersetzung, und desto mehr wird sie Nach- und Umdichtung sein. Desto weniger aber auch verdient derjenige Nachdichter den Preis und die Ehre eines ausgezeichneten Übersetzers, dessen Kunst man das höchste Lob zu erteilen glaubt, wenn man von ihm urteilt, dass sein Werk das Original an Kraft und Schönheit weit übertreffe. Wie gross auch die Sprachgewandtheit des Übersetzers sein mag, wie sehr eine solche Gymnastik des Geistes das Denken schärft und die Darstellungskraft erhöht und schwungfähig macht: die Verschiedenheit der Sprachen, die Eigenartigkeit jedes Herrn Mikrokosmos, sowie das in ihm waltende Principium individuationis (nach Schopenhauer die Form der dem Individuo als solchem möglichen Erkenntnis) machen es unmöglich, dass wir das Wort durch das nämliche Wort, und folglich den Gedanken durch den nämlichen Ausdruck, und das Bild durch das nämliche Bild stets sinngetreu wiedergeben, und fordern mit Naturnotwendigkeit, dass wir bei Umwandlung eines fremdsprachlichen Werkes den fremden Gedanken in unsere Sprachformen umgiessen, das



fremde Bild so schauen, wie es in unserem Gemüthe lebendig wird, und es mit all den Mitteln, welche der Genius unserer Sprache uns darbietet, neu rekonstruieren, und folglich keine getreue Übersetzung, sondern eine Nachdichtung oder gar eine Umarbeitung erzeugen. Weit verständiger und der Sprache angemessener wäre es, wertvolle Dichterwerke des Auslandes in tüchtiger Prosa sinngetreu wiederzugeben, als sie durch poetische Umarbeitung zu verunstalten. „Diese Art, einen Dichter umzubilden,“ bemerkt Goethe in den Noten z. bess. Verständnis des westöstl. Divans, „halten wir für den traurigsten Missgriff, den ein fleissiger, dem Geschäfte gewachsener Übersetzer thun könnte.“ Da nun jede Übersetzung thatsächlich nichts anderes als Nach- und Umdichtung ist, so ist es einleuchtend, dass sie keine getreue Wiedergabe des Originals sein kann, wiewohl sie eine solche zu sein nicht selten sich anmaasst, wohl gar originaler sein will, als das Original. Jede Nach- und Umdichtung eines dichterischen Werkes schliesst vielmehr naturgemäss, also mit innerer Notwendigkeit, mannigfaltige und tiefgreifende Abänderungen desselben nach Form und Inhalt ein. Die Verstümmelung eines Dichterwerkes — und in der Regel sind es doch gerade die Werke der grössten Dichter, welche übersetzt werden — ist aber eine Rücksichts- und Respektlosigkeit gegen den schaffenden Genius. Am wenigsten achtet und ehrt man einen grossen Dichter dadurch, dass man seine Werke beliebig verkürzt oder verlängert und manchen Stellen einen Sinn unterschiebt, den sie nicht haben, und andere Stellen aus irgend welchen Gründen bewusstermaassen anders wiedergiebt, als der Autor sie gedacht und niedergeschrieben hatte. Man erweist ihm vielmehr dankbare Verehrung, wenn man sie unangetastet in ihrem ursprünglichen Zustande lässt. Die so häufig vorkommenden „freien Bearbeitungen“ und Modernisierungen eines dramatischen Dichterwerkes für sogenannte praktische Bühnenbedürfnisse, um einer modischen Geschmacksrichtung oder eines pekuniären



Interesses oder um der Befriedigung einer persönlichen Eitelkeit willen, sind ein öffentliches Zeugnis der Nichtachtung des Geistes, der das Werk durchdringt, sowie des Genius, welcher es schuf. Was die grossen Dichter schaffen wollten, das sollte so gestaltet sein, wie sie es gedichtet und niedergeschrieben haben; und wie es geschrieben steht, so sollte es für alle Zeit und für alle Welt geschrieben stehen bleiben. Sind poetische Kunstwerke etwa weniger heilig, als musikalische und plastische Werke der Kunst? Was würde man sagen, wenn ein moderner Tondichter eine Beethovensche Symphonie umzudichten und zu modernisieren, oder ein Bild Rafaels umzugestalten sich erdreistete? Alle Welt würde dergleichen Umänderungen für vandalisch und zugleich absurd erklären, und ihr Urheber würde die Zielscheibe eines allgemeinen Spottes werden. Allerdings soll die Litteratur immer mehr Weltlitteratur werden; denn Wissenschaft und Kunst sind der köstlichste Schatz der Menschheit; aber jede Verstümmelung fremdsprachlicher Kunstwerke muss perhorreszirt, der alte Wahn, als gäbe es in dem besprochenen Sinne eine Übersetzungskunst, muss fahren gelassen, und bei der Umwandlung eines Dichterwerkes in die Muttersprache lediglich der Grundsatz befolgt werden, es, soweit die eigene Sprache es erlaubt und das Verständnis es nötig macht, von Satz zu Satz, sei es in dichterischer oder nichtdichterischer Sprache dem Originale sinngetreu nachzubilden. Eine „wörtliche Übersetzung“ ist ebenso unmöglich, als eine Übersetzung, durch welche man das Original „originaler“ gemacht zu haben glaubt. —

Werfen wir schliesslich einen kurzen Blick auf die vorstehenden Ausführungen, so ergibt sich im Wesentlichen, dass es neben dem bewussten Denken ein unbewusstes Denken, ein Unbewusstes, giebt, und selbst unserem bewussten Denken und mithin auch unserer Sprache etwas Rhapsodisches und Fragmentarisches anhaftet, dass aber alles Empfinden, Sinnen und Denken durch äussere Eindrücke in uns hervorgerufen wird



und alle Eindrücke, bevor der Intellekt sich ihrer bemächtigt, von unserem Gemüte aufgenommen werden. Ferner haben wir erkannt, dass das Gemüt die eigentliche Pflanz- und Brutstätte unseres begrifflichen Denkens und schaffenden Bildens ist und mithin in ihm die Wurzeln des Sprachbaues liegen. In dem chaotisch auf und nieder flutenden Stimmungsgemisch des Gemütes, dieser Fluidität unseres ersten Denkens, ist folglich der Urkeim des monistischen Geistes der Sprache zu suchen. Das Gemüt umfasst stets das Ganze der Dinge, das Weltweite und Welteine, während der Verstand sein scharfes Auge stets auf das Einzelne der Dinge richtet, er verfährt analytisch. Die Sprache hat der Mensch mit der Zunahme seiner Erkenntnis und der Ausbildung seiner Vernunft aus eigener Kraft geschaffen, und ihr Bau ist einem Weltbaume vergleichbar, dessen Äste und Zweige, Blätter, Blüten und Früchte sich über die ganze Menschheit erstrecken. Aber der Baum muss unausgesetzt gepflegt werden, damit er gesund bleibe und sich stetig weiter entwickele. Das flüssige, vieldeutige, allumfassende Wesen der Sprache macht besonders ihre Pflege nötig. Denn in ihrer Fluidität, ihrer nahen inneren Verwandtschaft und ihrem organisch-einheitlichen Bau suchen ihre Lautzeichen ebensowohl innige Verbindung unter einander, wie sie auch den Gegensinn hervorrufen und, je nach der Vernunftkenntnis und der Gesinnung der Sprechenden, gedeutet und missbraucht werden können. Da die Worte nicht blos den Gegensinn, sondern auch den verwandten Sinn hervorrufen, so haben sie fortwährend das Bestreben, sich mit anderen Worten zu einheitlichen Begriffen zu verbinden. Es lebt in dem Wesen der Sprache eine so grosse wahlverwandtschaftliche Neigung und das monistisch-flüssige Prinzip wirkt so mächtig in ihr, dass sie nicht nur vieldeutig ist und entgegengesetzte Begriffe vereinigt, sondern auch den diametral entgegengesetzten Sinn zweier Wörter in eine Worteinheit zusammendrängt und die entgegengesetzten Eigenschaften von Dingen in einem einzigen Worte miteinander



verschmilzt. Ein solches Verschmelzen feindlicher Gegensätze könnte ihr nicht gelingen, wenn diese Verschmelzung nicht schon zuvor im menschlichen Gemüte vor sich gegangen wäre und folglich auf einem Willensakte der menschlichen Natur beruhte. Die Sprache ist eben das Organ unserer Stimmungen, Empfindungen und Vorstellungen und somit der entsprechende Ausdruck unserer Vernunftthätigkeit. Das einzige Wort „Freudenthräne“ drückt jene Wahrheit trefflich aus. Eine solche wundersame Seelenperle ist das schönste Sinnbild des humorischen Geistes. Und kein anderer Ausdruck bezeichnet wohl treffender die innige Verschmelzung widerstreitender Gefühle in der Menschenseele, als die Worte, welche Goethe seinem Klärchen in den Mund legt:

„Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein,  
Hangen und bängen in schwebender Pein,  
Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt!“

„Freudenthränen“, sagt Jean Paul, „sind der Tau, worin die Sonne, Gott, sich spiegelt.“ Und in der That, Schmerz und Freude liegen in einer Schale, sind Kinder einer Seelenstimmung, gleichwie Glück und Unglück dicht bei einander wohnen und eine Strasse mit einander ziehen. Schiller fragt in dem bekannten Distichon: „Wie verfäht die Natur, um Hohes und Niedres im Menschen zu verbinden?“ und antwortet: „Sie stellt Eitelkeit zwischen hinein.“ Aber die Natur ist nicht eitel und bedient sich niemals der Eitelkeit zur Erreichung ihrer Zwecke. Nicht also die Eitelkeit verbindet Hohes und Niedres, sondern das monistische Prinzip in der menschlichen Sprache und Kunst, der Humor. Und wie viele mit einander verschmolzene entgegengesetzte Stimmungen wohnen und wirken nicht still verborgen in unserer Seele und treten erst hervor, wenn sie aus ihrem latenten Zustande geweckt werden, und dann, wie schon im zweiten Abschnitte ausführlich dargelegt wurde, die Grundlage zu künstlerischen Gestaltungen bilden! Zukunft und Gegenwart sind in unserer Vorstellung eng mit einander ver-



bunden; denn „in dem Heute wandelt schon das Morgen.“ Gleichwie es in der Natur ein Helldunkel giebt, so hat auch die Kunst nachahmend ein Helldunkel geschaffen, und in einem Helldunkel lebt und webt die suchende Menschenseele. Licht ist nur aufgeklärte Finsternis, und Finsternis ist Negation des Lichtes. Alles Denken ist ein Gemisch von Unbewusstem und Bewusstem, ein stetes Schwanken zwischen Wahrheit und Irrtum, ein fortwährendes Suchen und Finden. Es giebt Früchte, welche bittersüss und sauerstüss schmecken, wie es auch sauerstüsse Mienen und Erkenntnisfrüchte giebt, welche bitter und süß schmecken, Gutes und Böses wirken. Wir kennen rührende Lustspiele, tragikomische Handlungen, furchtbarschöne Erscheinungen, eine Wonne der Wehmut, sogar einen „Galgenhumor“. Es giebt eine stumme Sprache, wie es ein beredtes Schweigen giebt. Es giebt redende, fühlende und rührende Steine, wie es steinerne, eiserne und eisige Herzen giebt. Wir kennen der Magnete Hassen und Lieben, und wissen aus eigener Erfahrung, dass die Menschenseele fähig ist, zu gleicher Zeit zu lieben und zu hassen, zu vertrauen und zu misstrauen, zu verehren und zu fürchten (Ehrfurcht). Wir reden von einer heiligen Einfalt, von Ewigblinden, Ewiggestrigen und Lebendigtodten. Es gilt aus dem kleinsten Punkte die grösste Kraft zu entfalten und im Selbstverständlichen das Höchste zu leisten. Wir empfinden ein süßes Grauen, wie wir auch ein wollustvolles Grausen empfinden können. Wir können glücklich-unglücklich sein, wie wir auch ein selig-unseliges Leben leben können. Uns kann der Frost schütteln bei Fieberhitze. Die Ruhe kann uns zur Beunruhigung werden; und in solcher beunruhigenden Ruhe greifen wir zu Mitteln, um der Beunruhigung Herr zu werden. Tiefsinn ist dem Wahnsinn nahe verwandt; und es giebt einen Fernblick, der mehr verschleiert, als aufklärt. Man kann schuldig und doch im tiefsten Grunde unschuldig sein, strafbar und doch zugleich der Menschen Wohlthäter. Jeder ist der Niemand, der in nichts zerrinnt und doch überall



bleibt. Wir können vor Lachen weinen, und haben meist gleichen Anlass zur Freude wie zum Harne. Wir scheinen bloss, und doch sind wir; wir sterben, und sind doch ewig. Inmitten des Friedens leben wir in stetem Kampfe mit unseren Mitmenschen, wie mit uns selbst; und inmitten des Krieges keimt in unserer Brust die Blume des Friedens. Wir sind das All, und wir sind ein Nichts; wir sind Staub, und doch der mit dem Staube vermischte Logos. Wir besitzen ausserhalb unseres Seins gedachte Existenzen gerade dann am meisten, wenn wir sie in uns tragen: „Der allein besitzt die Musen, der sie trägt in seinem Busen.“ Es ist der Sprache sogar gelungen, das Grösste und das Kleinste, das Unermessliche und das Ermessliche, das Verwesliche und Unverwesliche in ein einziges Wort zusammenzufassen, indem sie die Worte: Alleins, der oder das Alleine, Alleinheit, Eigenganzes, Einzelwelt, Allgeist, Alleben u. s. w. schuf. Und Alles, was war, das ist; und was ist, das wird immer sein. Alles ist von Ewigkeit zu Ewigkeit, und doch ist Alles ewig veränderlich; Alles ist dauernd, und doch in jedem Augenblicke vergänglich; Alles eins, und doch Alles allezeit verschieden. „Das Ewige regt sich fort in Allen; denn Alles muss in nichts zerfallen, wenn es im Sein beharren will.“ Und auch der Augenblick kann Ewigkeit sein.

„Und es ist das Ewig-Eine,  
Das sich vielfach offenbart,  
Klein das Grosse, gross das Kleine,  
Alles nach der eignen Art.  
Immer wechselnd, fest sich haltend,  
Nah und fern, und fern und nah:  
So gestaltend, umgestaltend —  
Zum Erstaunen bin ich da.“

Die alten Ägypter hatten einen Hundsmenschen, den Anubis, einen Zeus mit dem Schafskopf gebildet. Die alten Griechen hatten ähnliche Wesen gestaltet: den Kentauros (halb Pferd, halb Mensch), den Satyros (den Waldgott mit Ziegenfüssen,



Hörnern und Schwanz); Zeus in der Gestalt eines Schwanes mit Leda u. a. Alle Götter: Brahma, Osiris, Jupiter, Odin-Wotan, der Gott der Christen wurden persönlich gedacht, und unternahm der Künstler, sie zu gestalten, so musste er sie menschenähnlich darstellen, und wollte man in blinder Verehrung einen Menschen zu einem Gott, oder, wie es das Christentum that, schlechthin zu Gott machen, so musste der Mensch das Modell dazu bilden; denn anders lässt sich der „Gottmensch“, „ganz Gott und ganz Mensch“, nicht darstellen. Alle Götter und Götzen aber, welche der Mensch in seiner Beschränktheit oder Selbstgefälligkeit erdacht und zu bilden versuchte, sind, von den rohesten Anfängen an bis zur vollendetsten Bildnerei, eine Mischung von abstrakten Vorstellungen und der Wirklichkeit.

Der Geist der Sprache war und ist in allen seinen Formen stets bestrebt, zu verbinden, was sich trennen muss, und aufzulösen, um zu vereinen, gestaltend - umgestaltend, wechselnd und dauernd. Auch er erinnert uns in seinem Wesen an die frühesten philosophischen Lehren, denen zufolge das Flüssige (Wasser, Dunst und Luft) der Grundstoff der Dinge ist, und auf der Einheit der Dinge, sowie auf dem Gemischtsein und der unaufhörlichen Bewegung derselben das Grundprinzip der Welt beruht. So gross die Fortschritte sind und sein werden, welche das philosophische Denken in den nachfolgenden zwei Jahrtausenden gemacht hat und zukünftig machen wird: auf diese Grundwahrheiten wird es immer zurückzuführen sein, so tief es auch eindringen mag in die Natur der Dinge, und so verschieden die Formen sein mögen, in denen es sich vorstellbar macht. Allein wie wenige Menschen haben sich bislang in die Mirakel des Flüssigen vertieft! Wie Wenige von diesen Wenigen sind sich so recht innig bewusst geworden, dass auch die Flamme ein weltdurchdringendes Fluidum ist, dass Feuer und Wasser, die ewig sich hassen, sich unausgesetzt umarmt halten, und die Frucht der elektrischen Ströme aus segnenden Wolken



als erdeerquickendes und überall lebenschaffendes Labsal herniederträufelt! Reden wir nicht von der Flut unserer Gedanken und Gefühle? von den Flammen des Geistes und der Liebe? von dem überströmenden Feuer himmlischer Gewalten? Ist nicht das Blut der Lebens- und Seelensaft aller Kreatur? Beruht nicht die stete Erneuerung der Welt auf dem Elemente einer heiligen Fluidität? Offenbart sich nicht das höchste Empfinden trunkener Seelen in der überwältigenden Sehnsucht nach dem Ineinanderfließen des einen Lebens in das andere Leben? Gründet sich nicht alles Werden, alle Herrlichkeit, das innerste, tiefste Sein und Werden der Natur auf das Zerfließen der Weltseele bis in die unsichtbarsten Fäserchen der Dinge? Ist der Schlaf etwas anderes, als ein Zerfließen unserer Gedanken und Empfindungen? und der Tod etwas anderes, als ein Zerfließen der Einzelseele in der Allseele, „ein Ertrinken — Versinken in des Weltatems wehendem All?“ Ja, Alles im Weltganzen ist in einem ewigen Flusse! In dieser kosmischen Thatsache, in dieser Betrachtung des Weltganzen als des Inbegriffs einer unaufhörlichen, auf und nieder flutenden und endlosen Bewegung aller Dinge in dem Ur-Einen und dieses Ur-Einen, als des Unveränderlichen und Ewigen, in allen Dingen; in dem erhebenden Bewusstsein, dass

„Alles sich zum Ganzen webt,  
Eins in dem andern wirkt und lebt,  
Und Himmelskräfte auf und nieder steigen  
Und sich die goldnen Eimer reichen,  
Mit segenduftenden Schwingen  
Vom Himmel durch die Erde dringen,  
Harmonisch all' das All durchklingen; —“

in der Erkenntnis, dass in diesem wundervollen Weltspiel sich ununterbrochen das Prinzip der Versöhnung aller Missklänge, der Ausgleichung aller Gegensätze, des festen unauflöslichen Umklammerhaltens von Idee und Erscheinung, der rastlos vor sich gehenden Erneuerung und Verjüngung



aller Weltdinge geltend macht; sowie in der Überzeugung, dass die Kunst, als freie Nachbildnerin des Einen in den Erscheinungen der Natur, des Weltallgemeinen im Weltbesondern, das Weltschauspiel im Kleinen darzustellen hat: aus allen diesen Hinweisen und Gründen ergibt sich mit überzeugender Gewissheit, dass das höchste Kunstprinzip einzig in jenem wundersamen Wesen wirkt und schafft, welches die kluge Sprache mit dem Worte Humor bezeichnet hat.

---

### Schlusswort.

Der Humor ist es, welcher mit seinem Weltblick die Einzeldinge umfasst und in ihnen das Ganze der Dinge schaut: die unzerstörbare Einheit von Idee und Erscheinung, von Kraft und Materie, von Wille und Vorstellung. Sein ganzes Streben ist darauf gerichtet, zu vereinigen, was feindlich sich flieht, die in der Vorstellung der Menschen bestehenden Gegensätze zu begleichen und den Widerstreit unserer Gedanken und Empfindungen in Harmonie aufzulösen und künstlerisch zu veranschaulichen. Diese Vor- und Darstellung des Weltlebens sowohl in der Natur, als auch im Menschheitsbilde charakterisiert sich in seinem gegenwärtigen Entwicklungsstadium nicht nur als eine neue Stufe philosophischer Erkenntnis und künstlerischen Schaffens: sie bezeichnet auch den höchsten Aufschwung religiöser Empfindung einer vom Irrwahn freien Seele. Der Mensch fühlt sich als Einzelwesen dem uferlosen Weltall gegenüber so winzig klein, und dennoch in dem Bewusstsein, ein Teilchen des Weltganzen und als solches mit dem Ganzen zu einer untrennbaren Einheit verbunden zu sein, so unermesslich gross! Gedanke und Gefühl sind ineinander verschmolzen, Kopf und Herz sind eins geworden. Das Gemüt umspannt den Gedanken der Ewigkeit und weiss sich selbst ewig; und doch



erkennt der Verstand sich als ein Sonnenstäubchen im Ozean der Welten, das rasch verschwebt in die Tiefen des Welt-raums, und „seine Stätte kennen man nicht mehr.“ Das ist kein toter Buchstabenglaube, das ist keine verknöcherte Lehrmeinung, keine das Gebiet vernünftigen und klaren Denkens überschreitende Vorstellung: das ist wahrhaftige und geniessbare Frucht vom Baume der Erkenntnis und des Lebens zugleich! Das ist Geist vom Weltgeiste; ein Strahl des Lichts aus der Lichtfülle der Unendlichkeit! Der Widerstreit der Dinge ist in unserem Bewusstsein verschwunden; die Missklänge sind verhallt; und der ewige Gedanke triumphiert in der Einheit der Weltdinge. Weltanschauung und Kunstanschauung wurzeln in einem Geiste, schöpfen aus einem Lebensborne; sie sind eins in unserem Gemüte, eins in unserem Intellekt und manifestieren sich im Schaffen des Denkers und Künstlers als Wahrheit und Schönheit. Denn die reine Vernunftkenntnis, wie unser erhabenstes Empfinden und tiefstes Ahnen führen uns sowohl auf das Wahre, wie auf das Schöne zurück. Wahrheit und Schönheit, in unserer Vorstellung vereint, zwingen uns zur Andacht und namenlosen Freude. Der ist kein wahrer Künstler, dessen Geist nicht erfüllt ist von der ewigen Wahrheit in den Weltdingen! Der ist kein echter Philosoph, dessen Seele nicht dürstet nach dem Quell des ewig Schönen! Der ist kein vom Geiste geweihter Priester, welcher in seinem Geiste nicht den Drang nach Erkenntnis der höchsten Dinge spürt, und dessen Seele nicht erglüht in nie zu stillender Sehnsucht nach der Betrachtung und dem herzinnigen Genusse göttlicher Schönheit! Wahrheit und Schönheit sind Geschwister, wie Kunst und Religion; sie haben einen Vater, den im Menschen wirkenden Weltgeist, und eine Mutter, die fromme Natur.

Und dass der Mensch den grossen Gedanken des Welt-daseins nachzudenken und nachzubilden sich bemüht; dass er die tausend Rätsel der Natur zu lösen trachtet; dass er „Himmel und Hölle“, „Gott und Teufel“ in seine Brust ver-



legt, und sich eins weiss selbst noch mit den Nebeln keimender Welten in unaussprechlicher Ferne, — und doch sich selber ein ewiges Rätsel ist, und sich bald als ein elender Wurm, bald als ein schaffender Erdengott erkennt: ist es nicht wieder der monistische Geist, welcher dies Alles bewirkt und somit das Bewusstsein eigener Hoheit und zugleich eigener Erbärmlichkeit, weltdurchdringendes Licht und zugleich trübseliges Dunkel, Wonne und Thatendrang und zugleich Schmerz und Entsagung in seiner schauernden Seele hervorruft? Und dieser auf und nieder flutende Strom menschlichen Empfindens und Denkens dauert, so lange die Pulse des Lebens ihr rhythmisches Spiel treiben. Auch in ihm wechseln, dem Gesetze einer göttlichen Ästhetik zufolge, immerfort Flut und Ebbe, Sturm und Stille, Lust und Leid, und in seinem Schoosse birgt er ebensowohl kostbare Perlen, wie gemeine Brut. Er trägt des Menschen Seele, ihre Freuden, ihre Schmerzen — ewig wechselnd.

Und fragen wir nun, wo und wie der unsichtbare, die Menschenseele unablässig durchflutende Strom des geistigen Lebens endet, und wo und wie das Gesetz der Bewegung des Denkens und Empfindens, welches wir im Geiste des Menschen und seinen künstlerischen und sprachlichen Schaffensthaten erkannt, überall im Leben der Menschheit sich offenbart, überall auf der weiten Erde wirksam ist und in voller ewiger Harmonie das ganze Weltall durchklingt, seinen Ursprung hat, seine Seele, sein Leben und seine allversöhnende und unversiegbare Kraft empfängt, so antworten wir: Dort endet jene flutende Bewegung des Menschengestes, wo sie ihren Ausgang nahm, und wo alles Geistige beginnt und endet, und wieder beginnt und wieder endet, und immer so fort im ewigen Kreislauf des Werdens; dort vollendet sie, wo sie Atem und Seele in sich aufnahm, wo jeder Einzelgeist, jede Einzelidee und jede Einzeloffenbarung, wo alle Heldengeister der Vorzeit, alle „immerwährenden seligen“ Götter vollendeten; dort, wohin Homers erfindungsreicher Genius,



Rafaels schöne Seele, Shakespeares Feuergeist, Lessings Humanitas, Goethes Unsterbliches entschwebten; dort, wo jedes Einzelganze, die ganze Menschheit, alles Irdische, jede kleine und grosse kosmische Kraft, jeder Abglanz, jedes Abbild der Weltherrlichkeit verklingen muss, um in neuen Erscheinungen wieder zu erstehen, und wieder zu verklingen, und immer aufs neue zu erstehen und zu verklingen bis in alle Ewigkeit: — in der unendlichen Idee, in der einen und einzigen Weltallindividualität, in Gott Monos.



Druck von Brückner & Niemann in Leipzig.











54  
62  
69 3 Can.  
72 Cr. H. A.







Backhaus, Wilhelm,

Das Wesen des Humors eine Untersuchung

Leipzig [1894]

L.eleg.g. 17 me

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11640150-4